



А. О. БАРШ

# НАБРОСКИ И ЗАРИСОВКИ



Допущено Управлением кадров и учебных заведений Министерства культуры СССР в качестве учебно-методического пособия для художественных училищ и училищ прикладного искусства.

Настоящая книга предлагается в качестве методического пособия для преподавателей рисунка в среднем художественном учебном заведении (средние художественные школы, училища и техникумы). Она посвящается весьма существенной части единого процесса обучения реалистическому рисунку — учебным наброскам и зарисовкам.

В учебных программах по рисунку находят отражение богатые традиции русской и советской художественной школы. Это выражается прежде всего в содержании и методической последовательности расположения учебных заданий. Ведущее место закономерно отводится длительному штудировочному учебному рисунку, методы обучения которому основательно и подробно разработаны и общеизвестны.

На краткосрочные рисунки, наброски и зарисовки возлагаются функции вспомогательных упражнений. Они сопровождают длительный учебный рисунок, и, очевидно, поэтому в программах о них лишь кратко упоминается применительно к тому или другому длительному заданию.

Но, для того чтобы учебные наброски и зарисовки могли выполнять свою подсобную роль, учащимся необходимо овладеть ими как особым видом обобщенного реалистического изображения, имеющим свои специфические способы исполнения. Именно в этих способах заключается второе, не менее важное назначение набросков и зарисовок не только при обучении рисунку, но вообще изобразительному искусству — они помогают воспитывать чувство обостренного восприятия окружающей действительности, умение «цельно» видеть, наблюдать и сознательно обобщать увиденное.

Отсутствием методической последовательности в обучении наброскам и зарисовкам, видимо, объясняется существующая иногда их недооценка, выражающаяся в том, что занятия ими проводятся неорганизованно, от случая к случаю и поэтому мало что дают учащимся.

Раскрывая основные положения, определяющие метод обучения краткосрочным рисункам без отрыва от длительных учебных рисунков, автор ставит своей задачей помочь преподавателю в его повседневной работе — наметить логическую последовательность в занятиях учебными набросками и зарисовками.

При составлении пособия использованы высказывания мастеров-художников, посвященные значению краткосрочных рисунков в их творческой деятельности, а также материалы отдельных статей и заметок по этому вопросу. Много ценного дали и беседы с художниками-преподавателями рисунка, за что автор выражает им глубокую признательность.

Наброски и зарисовки учащихся, которые в качестве примеров должны иллюстрировать высказанные положения, не всегда полностью удовлетворяют автора. Поэтому наряду с ними приводятся наброски и зарисовки крупных мастеров.

Автор не претендует на бесспорность некоторых высказанных положений. Книга является первым опытом разработки методов обучения наброскам и зарисовкам, поэтому вполне возможно, что в ней недостаточно освещены или упущены те или иные моменты. Все практические замечания по материалу книги будут с благодарностью приняты автором.

Автор приносит глубокую благодарность художникам В. Горяеву, Н. Цейтлину, И. Большаковой, П. Бунину, Д. Горлову, Ю. Гершковичу, В. Косорукову, В. Стекольщикову, Н. Ермолаеву, Л. Шепелеву, Н. Устинову, В. Янкилевскому, любезно предоставившим свои рисунки для этой книги.

# Часть первая

## ЗРИТЕЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ ХУДОЖНИКА

Рисунок — ведущая дисциплина в процессе обучения изобразительному искусству. И это понятно, так как рисунок лежит в основе всякого реалистического изображения действительности. Именно в рисунке раскрывается содержание художественного произведения, его основная мысль, решается сюжетное и композиционное построение, придается жизненность и выразительность изображению.

Графическими средствами рисунка на двухмерной плоскости создается условное изображение трехмерной формы, передается ее положение в пространстве и само пространство, в котором она находится, а также определяются и подчеркиваются характерные особенности этой формы, ее пластика, движение, материал, окрашенность и фактура поверхности.

Для художника-реалиста рисунок служит одновременно средством познания, изучения жизни и тем предметно-образным языком, которым он пользуется, общаясь со зрителем, чтобы так или иначе воздействовать на него, передать ему свое отношение к увиденному.

Г. Курбе говорил: «Это совершенно физический язык, который в качестве слов пользуется видимыми предметами. Абстрактный предмет, невидимый и несуществующий, не подлежит области живописи»*, — и, следовательно, рисунка, поскольку он служит основой реалистического изображения.

Внешний мир, воздействуя на органы зрения человека, вызывает в сознании ощущение материальных качеств предметов, позволяет чувствовать свет и цвет, форму и пространство, покой и движение, иначе говоря, воспринимать увиденное. Восприятие — это не сумма отдельных, не связанных друг с другом ощущений, а целостный образ предмета или явления.

Способностью зрительно воспринимать предметы и явления обладают все зрячие люди. Однако это не означает, что зрительное восприятие у всех людей одинаково, постоянно и неизменно. Оно меняется в связи с новыми достижениями науки, техники, культуры и социально-общественного устройства.

Но и при одинаковых условиях предметный мир воспринимается людьми по-разному, так как восприятие человека зависит от его воспитания, общего развития, культурного уровня и главным образом от направленности его трудовой или творческой

* «Мастера искусства об искусстве», т. II, М.—Л., Огиз, 1936, стр. 453.

деятельности. Надвигающаяся туча вызывает у колхозника раздумье о пользе дождя для урожая, у летчика — соображения о нелетной погоде, а у художника — чувство восхищения перед величием и красотой природы и горячее желание скорее запечатлеть увиденное.

Зрительное восприятие художников особенно обострено и глубоко индивидуально. Оно обусловливается творческой направленностью художника, и поэтому не все, что художник видит, привлекает его внимание и вызывает интерес и желание изображать.

Но если что-либо остановило внимание, художник пристально вглядывается, стараясь оценить и осмыслить увиденное. Иными словами, он наблюдает, анализирует увиденное и делает для себя выводы.

## НАБЛЮДАТЕЛЬНОСТЬ

Наблюдение может быть длительным, непрерывным или очень коротким, прерывающимся (что связано с внешними объективными условиями), и поэтому оно очень различно.

В итоге в сознании художника возникает неполный, но достаточно устойчивый образ предмета или явления, который является отправным для правдивого изображения увиденного. Поэтому умение остро наблюдать окружающую жизнь надо считать главным и решающим в творческом методе художника-реалиста.

Обостренная наблюдательность вообще свойственна психическому складу художника и является как бы признаком и частью его индивидуального, художественного ви́дения.

«Наблюдательность — это «ви́дение», — говорит М. В. Нестеров, — ...в значительной мере присуща нам, в большинстве своем людям чувства, и мы, «люди чувства» (художники. — *А. Б.*), умеем и любим наблюдать пульс жизни»*.

Но развитие наблюдательности до той степени, которая нужна художнику в его работе, происходит только в результате большой практики, систематических упражнений. Привычка к наблюдению вырабатывается постепенно, и для художника становится необходимой и обычной не только во время работы, но и всегда и всюду.

Наблюдая и изучая жизнь в ее многообразии, художник получает все новые и новые впечатления, расширяет тем самым свой кругозор, обогащает свои творческие возможности. Поэтому притупление внимания к окружающей действительности влечет за собой остановку в творческом росте художника.

«Вся жизнь художника должна быть непрерывной цепью наблюдений и впечатлений. Он всегда должен оглядываться по сторонам и без конца смотреть всё новое и новое!»** — утверждает П. П. Кончаловский.

## ЦЕЛЬНОЕ ВИ́ДЕНИЕ

Умение критически наблюдать, то есть анализировать свое восприятие натуры и делать для себя и для зрителя обобщающие эстетические выводы, у художников подкреплено специфической способностью цельно видеть.

Цельное ви́дение художника — это специфическое, профессиональное, аналитико-синтетическое ви́дение, это ценная способность зрительно воспринимать предмет или явление, выделяя при этом главное, существенное из малозначащего, отличать типическое от характерного, определяя при этом внутреннюю связь между отдельными частями.

Именно об этой особенности восприятия у художников и говорил И. П. Павлов: «У людей художественного типа преобладает первая сигнальная система, и они воспринимают действительность целиком, без всякого дробления, без всякого разъединения»***.

В восприятии художника запечатлевается не весь предмет или явление со всеми деталями и подробностями, а выборочно, лишь самое главное, типическое и наиболее характерное, то есть именно то, что ему нужно сейчас (или будет нужно впоследствии), чтобы раскрыть и подчеркнуть в художественном образе подмеченные особенности натуры, ее состояние, ее конструкцию или ее особые эстетические качества, такие, как пластичность формы, цвет,

* М. В. Нестеров, Давние дни, М., «Искусство», 1951, стр. 137.

* В. А. Никольский, П. П. Кончаловский, М., «Всекохудожник», 1936, стр. 113.

** И. П. Павлов, Полное собрание трудов, изд. 2, т. III, М.—Л., 1951, стр. 213.

колорит, мимо которых большинство людей равнодушно проходит, не замечая их. Можно смотреть, но не видеть. Поэтому очень важно, чтобы итог наблюдения, отраженный в той или иной форме, был сохранен в сознании. В этом отношении художнику на помощь приходит зрительная память.

## ЗРИТЕЛЬНАЯ ПАМЯТЬ

Итоги своего наблюдения художник воспроизводит на бумаге или в момент наблюдения или позже, через короткий или длительный промежуток времени, на основе зрительного запоминания.

Способностью зрительно запоминать обладают многие. Но сильно развитая зрительная память, то есть способность запоминать главным образом на основе зрительных восприятий и полученных при этом представлений, является также одной из особенностей психического склада художников.

Об этом писал И. П. Павлов: «Они могут ясно представлять себе предметы и явления: многие художники пишут портреты по памяти, настолько отчетливо они представляют себе свою модель»*.

Многие художники работали, полагаясь главным образом на свою исключительную зрительную память. «Леонардо да Винчи мог целые дни бродить следом за понравившейся ему фигурой, и при этом так запечатлевал ее в памяти, что, приходя домой, зарисовывал ее, как если бы она сейчас перед ним стояла»**.

Блестящей зрительной памятью обладали замечательные французские художники Г. Доре, О. Домье и Э. Дега.

«В течение всей своей жизни Г. Доре регулярно упражнял свою память, чтобы не зависеть от модели»***.

Острая наблюдательность и необычайная зрительная память служили основой для прославивших его иллюстраций к «Божественной комедии» Данте, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, Библии.

Известно, что О. Домье никогда не рисовал с натуры, а лишь запечатлевал в памяти увиденное. «Он обладал изумительной, почти божественной памятью, которая заменяла ему модель»*.

Э. Дега, гуляя по улицам Парижа, запоминал облик встречавшихся ему людей и, придя домой, зарисовывал их по памяти, считая, что «...гораздо лучше рисовать то, чего больше не видишь, но удержал в памяти» **. Это позволяло ему писать портреты исключительно по памяти.

И. К. Айвазовский писал свои морские пейзажи на основе того, что сохранялось в его памяти от постоянного наблюдения моря, которому он посвятил все свое творчество. Он утверждал, что «...движения живых стихий неуловимы для кисти: писать молнию, порыв ветра, всплеск волны немыслимо с натуры... для этого художник должен запоминать их...»***.

Как правило, случайные подробности увиденного не задерживаются в памяти, закрепляется только самое существенное и характерное, то есть именно то, что необходимо для последующего обобщенного изображения. Чем сильнее развита зрительная память, тем больше существенных подробностей увиденного в ней оседает.

Полнота образа предмета или явления, осевшего в зрительной памяти, зависит главным образом от длительности промежутка времени между моментом запоминания и последующим изображением, а также в значительной мере от силы эмоционального желания запомнить и удержать в сознании увиденное. Хорошая зрительная память сохраняет наблюденный образ в течение долгого времени.

Зрительная память развивается на основе практического опыта, благодаря часто повторяющимся упражнениям на «запоминание».

Повышенная способность художников запоминать тесно связана с наблюдательностью, то есть аналитической работой сознания, занятого поисками внутренней зависимости и пропорциональности между предметами и явлениями, установлением связи между частями и целым, критическим отбором существенного и выделением характерного в натуре и т. д.

Чем больше собирается впечатлений и представлений о жизни, тем богаче становится «копилка» памяти, из которой худож-

* И. П. Павлов, Собрание сочинений, т. 1, 1897, стр. 238.

** А. А. Сидоров, Рисунки старых мастеров, М., «Искусство», 1940, стр. 54.

*** Н. Э. Радлов, Густав Доре, Л., 1935, стр. 56.

* Л. Барская, Оноре Домье, М., Изогиз, 1958, стр. 6.

** Джон Ревалд, История импрессионизма, М.—Л., «Искусство», 1959, стр. 258.

*** Н. П. Собко, Словарь русских художников, Спб., 1893, стр. 298.

ник сможет черпать материалы, когда этого потребует творческая необходимость. Реализация итогов наблюдения в графическом изображении может происходить не только одновременно, параллельно с наблюдением, но и впоследствии, через какой-то промежуток времени на основе одного только зрительного запоминания.

Самые лучшие творческие замыслы художника, не обладающего способностью остро наблюдать, обобщать увиденное, отбирать существенное и запоминать, в конечном итоге будут обречены на неудачу.

Из всего сказанного можно сделать логический вывод, что в процессе обучения изобразительному искусству возникают четыре основные, связанные неразрывно друг с другом педагогические задачи: 1) воспитывать и всячески развивать у учащихся природную способность к наблюдению; 2) научить их цельно видеть, то есть воспринимать действительность во всем ее многообразии и внутренней связанности; 3) развивать и укреплять зрительную память; 4) научить умению вызывать у себя представление о ранее воспринятом*.

Чтобы яснее и лучше понять значение этих важнейших для будущих художников качеств и установить методы их развития, коротко проанализируем самый процесс обучения рисунку.

## ЧТО ДАЕТ ДЛИТЕЛЬНЫЙ УЧЕБНЫЙ РИСУНОК?

Длительный учебный рисунок с натуры, основанный на продолжительном наблюдении и внимательном ее изучении, является главной традиционной формой обучения рисунку.

Он учит правдиво передавать видимые предметы и явления, характерные особенности их формы и пластические свойства, а также дает учащимся необходимые основные теоретические знания и практические навыки, связанные с процессом монохромного изображения на плоскости.

В число знаний включаются: основы наблюдательной (наглядной) перспективы, некоторые вопросы физики (законы распространения света, оптика и др.), понятие о светотеневых отношениях (тон), основы пластической анатомии человека и животных.

К навыкам же можно отнести: последовательность работы над рисунком по этапам (компоновка, постановка и построение формы, выявление формы и обобщение) на основе принципа «от общего к частному, а затем от частного к обогащенному общему», связанному с умением цельно видеть, а также технические приемы рисования от самых простых до самых сложных, которые объединяются под общим названием «постановка руки» (как держать в руке карандаш, как проводить линии и штрихи, как накладывать «тон» и т. д.).

Для длительного рисунка на первом и втором годах обучения учащимся (в порядке усложнения формы изображаемых объектов) предлагается неподвижная мертвая натура: отдельные предметы, гипсовые слепки орнаментов, античных ваз и капителей.

На третьем и четвертом годах обучения, при переходе к изучению человека в качестве учебных пособий используются гипсовые слепки античных и римских голов, фигур и их детали.

Одновременно с этими постановками в качестве натуры предлагается и живая модель: сначала рисуется голова, торс, а затем — одетая и обнаженная мужская и женская фигуры*.

По существующей методике помимо обучения всем последовательным этапам исполнения учебного рисунка проводится и работа над воспитанием комплекса качеств, необходимых художнику, того, что в целом принято называть «постановка глаза».

К этому комплексу кроме указанных выше способностей цельно видеть, умения наблюдать и запоминать увиденное относятся также развитие остроты глазомера для быстрого и точного «на глаз» определения линейных и пространственных размерных отношений (пропорций), а также отношений света и тени (тон).

Весь этот большой объем учебно-воспитательной работы ложится на часы заня-

* Представление — это чувственный образ объективной действительности, который в данный момент не воздействует на органы чувств, но ранее в той или иной форме воспринимался нами.

* Указанная последовательность предлагаемых учебных пособий и моделей проходит через все учебные программы по рисунку художественных школ, училищ, институтов.

Отличие заключается главным образом в постепенно увеличивающемся общем количестве учебных часов, в изменении содержания и количества заданий, времени на выполнение заданий в связи с усложнением постановок и повышением требований.

тий длительным учебным рисунком с натуры. Остается слишком мало учебного времени для того, чтобы развивать и закреплять у учащихся полученные знания и навыки, а также приобретать новые способности, нужные в будущей деятельности художника-реалиста, как-то: зрительно запоминать, умение быстро и остро наблюдать, рисовать по памяти и по представлению и т. д.

Длительный учебный рисунок с неподвижной модели, продолжающийся иногда двадцать пять — тридцать и более часов, приучая к внимательному анализу и подробному изучению натуры, не только не содействует развитию наблюдательности (умению быстро определить в натуре существенное и подметить характерное), а наоборот — из-за растянутости и прерывистости самого процесса наблюдения, связанного с одновременной напряженной работой над построением и тонированием изображаемой формы, ослабляет остроту восприятия и активный интерес к изображаемому.

При этом внимание учащихся притупляется и направляется на бесцельные поиски второстепенных деталей и мелочей, превращая, по существу, творческий процесс построения и моделирования формы в бессознательное, почти механическое копирование подряд всего, что воспринимает глаз. Особенно часто это проявляется в начале обучения.

Кроме того, длительный учебный рисунок, практически возможный только с неподвижной натуры, оставляет совершенно нерешенной наиболее сложную задачу — изображение движущейся натуры, изменяющей свой облик, контур, освещенность, состояние. Это может относиться ко всему движущемуся в природе: облака и тучи, дым и пыль, вода и волны, ветер, животные, птицы, насекомые и, наконец, человек.

Самое внимательное и продолжительное штудирование в учебном рисунке головы и фигуры человека часто не достигает конечной цели, так как не может подвести учащихся к нужному результату — к умению создать живой, правдивый образ человека, нашего современника — действующего лица в курсовых учебных работах по композиции, а к концу обучения — в дипломной работе.

Учащиеся, уже имея достаточный запас специальных знаний и навыков в изображении человека, оказываются беспомощными перед задачей реалистически-правдивого изображения человека в действии, в естественной позе, с характерным лицом и убедительным жестом.

Именно здесь учащихся больше всего подводит создавшаяся (а со временем укоренившаяся) привычка спокойно, с прохладцей наблюдать и рисовать неподвижную модель, поставленную на длительный срок в искусственную позу, при которой она как бы изолируется от внешнего мира и поэтому пассивна, не живет, не действует, не переживает, теряет свои характерные особенности и выразительность.

Таким образом, длительный учебный рисунок с натуры, несмотря на его ведущую роль в системе обучения, не может полностью разрешить все учебные и воспитательные задачи, неразрывно связанные с подготовкой будущего художника-реалиста.

Чтобы активизировать весь процесс обучения рисунку и, в частности, добиться решения тех учебно-воспитательных задач, которых длительный учебный рисунок не позволяет разрешить полностью, современная методика обучения предлагает систему вспомогательных, краткосрочных учебных рисунков двух видов — наброски и зарисовки, которые сопутствуют длительному учебному рисунку в течение всего курса обучения.

## КРАТКОСРОЧНЫЕ УЧЕБНЫЕ РИСУНКИ — НАБРОСКИ И ЗАРИСОВКИ

Н а б р о с о к (croque—франц., Entwurf — нем., sketch — англ.) — монохромное неполное обобщенное изображение предметного мира, исполняемое обычно в короткий, иногда в кратчайший, чрезвычайно ограниченный промежуток времени, чаще всего не зависящий от самого рисующего. При этом с целью ускорить работу используется минимальное количество графических средств.

Обобщенным следует считать такое реалистическое изображение предметного ми-

ра, когда сложная форма решается верной и выразительной передачей только ее основных, типических и характерных признаков без мелкой деталировки*. Поэтому набросок часто определяется как «целое, увиденное без частностей» *(рис. 1а)*.

При компоновке длительного учебного рисунка в начале работы всегда пользуются обобщенным изображением натуры, то есть, по сути дела, пользуются наброском. Удачно найденное в наброске размещение всей массы натуры может служить началом длительного учебного рисунка.

Зарисовка — более полное, чем набросок, но отнюдь не исчерпывающее монохромное изображение предметного мира, исполняемое с натуры в относительно более короткий промежуток времени, чем длительный учебный рисунок. Время работы над зарисовкой обычно определяет сам рисующий, что зависит от требований, которые он предъявляет к ее содержанию, а также от дальнейшего назначения зарисовки *(рис. 1б)*.

Зарисовка, исполняемая с натуры, является как бы продолжением наброска в сторону обогащения его деталями. Благодаря большей полноте передачи натуры зарисовка оказывается промежуточным видом между наброском и длительным рисунком. Другими словами, сделанный с неподвижной натуры набросок, продолженный в работе с той же натуры (если позволяет время и имеется в этом необходимость), может постепенно превратиться в зарисовку — в более богатое подробностями изображение, работа над которым, будучи в свою очередь продлена, переводит зарисовку в длительный рисунок, то есть продолжительное штудирование натуры *(рис. 1в)*.

Различие между наброском и зарисовкой заключается не столько во времени, затрачиваемом на исполнение того или другого, но главным образом в самих способах работы. Зарисовка исполняется с начала до конца только с натуры; набросок же может быть исполнен не только с натуры, но и по памяти, по представлению, по воображению, а также с применением комбинаций нескольких или всех способов.

Именно это разнообразие способов исполнения набросков получает в дальнейшем особое значение не только при обучении рисунку вообще, но и в таком важном деле, как воспитание необходимого будущему художнику комплекса качеств, о которых говорилось выше.

При обучении наброскам и зарисовкам в качестве натуры используются те же близкие по форме (или аналогичные по содержанию) объекты, что и при обучении длительному рисунку: 1) «мертвая» (неживая) натура, 2) растения, 3) животные, 4) человек.

Чтобы построить методику обучения краткосрочным рисункам, то есть определить последовательность и содержание учебных заданий, наметить пути их решения, надо разобраться в специфических особенностях исполнения разных набросков и в первую очередь установить, в чем заключается различие в способах исполнения краткосрочных рисунков (набросков и зарисовок) и длительных штудировочных рисунков.

## НАБРОСКИ И СПОСОБЫ ИХ ИСПОЛНЕНИЯ

Диалектический метод познания — «от общего к частному, и от частного к общему с последующим синтезом того и другого» — в процессе обучения находит свое применение при исполнении длительного учебного рисунка по этапам*.

Последний, заключительный этап — обобщение формы изображаемого предмета — заключается в собирании и объединении всего уже нанесенного на лист в единое целое. Он состоит в уточнении и приведении к единству светотеневых отношений (тон) по всему рисунку, то есть к соединению изображаемой формы и пространства (фон), в котором эта форма находится.

Короткий набросок с натуры в силу специфических особенностей его исполнения (о них мы расскажем впоследствии) являющийся лишь неполным изображением действительности, предназначается главным образом для быстрого фиксирования зрительных восприятий и впечатлений.

Наблюдение, анализ восприятия и само исполнение наброска чаще всего происходят почти одновременно. Поэтому говорить об обобщении как об отдельном заключительном этапе работы над наброском не приходится.

---

* Пределом такого обобщенного изображения следует считать его общепонятность.

* Компоновка, постановка, построение, выявление формы, обобщение.


а


б


в

*1.* Ель
а) Набросок. Сангина
б) Зарисовка. Кар.
в) Длительный рисунок. Перо, тушь

Различие способов, которыми пользуются при исполнении набросков, позволяет наметить шесть типов набросков:

1. Наброски, исполняемые от начала до конца непосредственно с натуры, одновременно с параллельным наблюдением ее*.
2. Наброски, исполняемые комбинированным способом (сначала по наблюдению с натуры, а затем без натуры — по памяти).
3. Наброски, исполняемые только по памяти, то есть через некоторый промежуток времени после наблюдения, на основе закрепившихся в сознании зрительных восприятий.
4. Наброски по представлению («от себя»), связанные со способностью человека вызывать в сознании представления об отдельных ранее воспринятых предметах, живых объектах и явлениях окружающей действительности.
5. Наброски, исполняемые комплексным способом, то есть с применением всех вышеуказанных способов работы, включая и работу по представлению («от себя»).
6. Наброски по воображению — первоначальное воплощение в обобщенном изображении какого-либо творческого замысла или художественного образа, темы, сюжета и т. п. (набросок-эскиз), которое выполняется на основе восстановления и комбинирования своих представлений о предметах и явлениях.

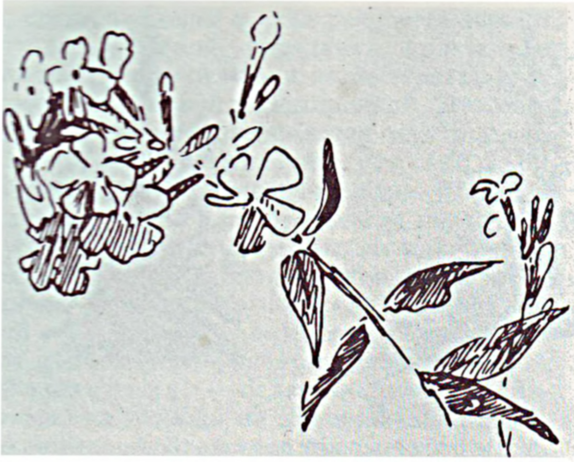
* Если при этом время исполнения не ограничивается, такой набросок с натуры может превратиться в зарисовку.

Первый, второй, третий и пятый типы набросков объединяются одним общим признаком, а именно: обязательным, хотя бы очень поверхностным и быстрым наблюдением натуры, которое происходит либо одновременно с исполнением наброска, либо предварительно перед исполнением наброска, который заканчивается уже без натуры, по памяти или по представлению.

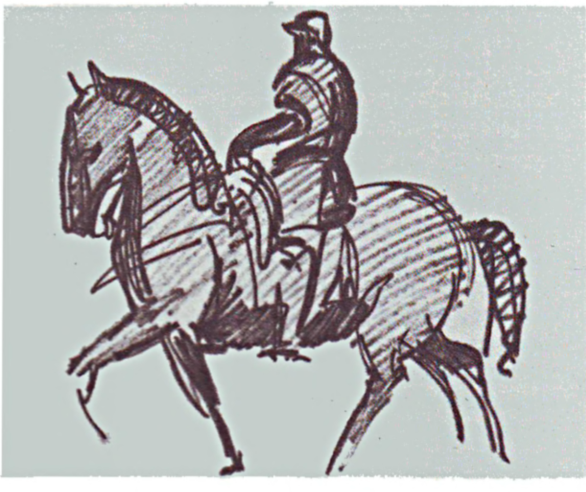
Применение того или иного способа в работе над набросками может быть вызвано разными причинами: назначением наброска, производственными соображениями (в прикладном искусстве), чисто учебными задачами, количеством и сложностью одновременно изображаемых объектов и их состояний (покой и движение), иначе говоря — самим содержанием наброска, а также объективными условиями, с которыми приходится сталкиваться на практике.

Одно из этих условий — неограниченность или ограниченность времени для наблюдения натуры и самого исполнения наброска, что в свою очередь зависит от неподвижности или степени подвижности натуры (скорости ее движения). Другими словами, на метод исполнения наброска прежде всего влияют два фактора: время и состояние натуры.

Кроме этих взаимосвязанных факторов на исполнителя и его работоспособность (следовательно, на характер и на качество изображения в наброске) оказывают







*2. Ю. Пименов.* Набросок. Перо, тушь

*3.* Учебный набросок. Уголь

*4. А. Колчин.* Набросок. Фламастер

влияние и так называемые внешние объективные условия, в которых приходится работать (класс, помещение или улица, производство или транспорт, общественное место, спортплощадка, бульвар и т. д.), к которым рисующий невольно должен приспособляться.

**Наброски с натуры.** Набросок по наблюдению с натуры может быть выполнен от начала и до конца при одном непременном условии — полной неподвижности натуры.

К неподвижно позирующей натуре прежде всего, безусловно, можно отнести всю неживую натуру (например: отдельные предметы, произведения искусства, скульптурные изображения, архитектурные сооружения, украшения, овощи, фрукты, цветы, деревья, некоторые виды пейзажа, а также специально позирующую живую модель (человек) *(рис. 2, 3, 4, 6).*

Поскольку задачей наброска является только неполное обобщенное изображение натуры и рисующий работает относительно спокойно, то при условии, если задача выполнена, а натура еще неподвижна, можно перевести набросок в зарисовку и даже успеть сделать на полях листа дополнительные, более подробные зарисовки отдельных частей натуры и деталей, если в этом есть необходимость. В данном случае фактор времени положительно воздействует на характер работы.

Существенным образом меняется характер работы над наброском с натуры, если ее неподвижность условная, случайная и покой временный, то есть натура в любой, не известный рисующему момент может передвинуться, изменить положение, поворот, выражение лица, жест и т. д. и даже вообще исчезнуть из поля зрения. Это часто бывает, когда приходится делать набросок со случайной живой модели (отдыхающий на скамейке бульвара может переставить ногу, переменить позу, подняться и уйти, спокойно сидящая собака начинает лаять и т. п.) *(рис. 5).*

Делая набросок (или зарисовку) пейзажа, нельзя быть уверенным, что состояние погоды и освещение не изменятся (подует ветер, гладкая поверхность воды покроется волнами, небо заволокут тучи).

В природе живая натура не позирует так, как это происходит в условиях мастерской художника или во время учебной работы в классе. Она живет своей жизнью, и ее естественная, временная неподвижность может сразу, и притом неожиданно для наблюдателя, превратиться в свою

противоположность — в энергичное, быстрое движение.

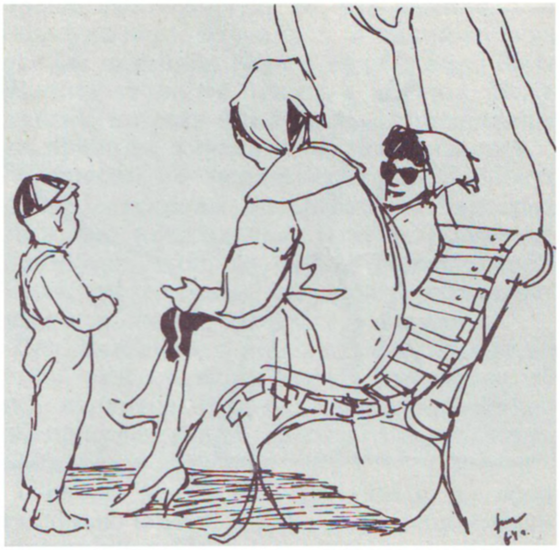
Надо отметить, что в такой условной неподвижности живой модели, в правдивости ее спокойной позы подчас и заключается самая большая ценность для наблюдательного глаза художника. Наоборот, специально позирующая в одном положении живая модель всегда теряет в своей выразительности, так как во всякой позе есть нарочитость и искусственность. К тому же в конце концов наступает усталость, которая окончательно изменяет облик живой модели.

Поэтому, желая запечатлеть в наброске неподвижную живую непозирующую модель, рисующий все время настороже.

Сознание неопределенности и случайности имеющегося для работы времени вызывает понятное стремление использовать для наблюдения и для исполнения наброска каждую минуту, даже каждую секунду. Вероятно, этот неумолимо возникающий в большинстве случаев фактор времени и послужил причиной того, что слово «набросок» обычно сопровождается эпитетами: «короткий», «быстрый», «очень быстрый», «беглый», «стремительный» и даже «молниеносный».

Конкретная цель наброска — это графически зафиксировать итог наблюдения. Но если времени достаточно, набросок перестает быть быстрым, хотя основные его признаки — неполнота и обобщенность реалистического изображения—остаются.

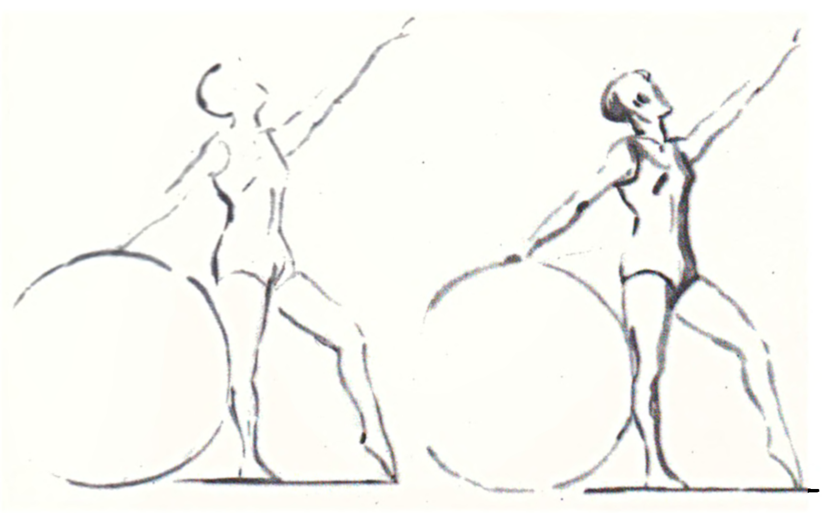
В условиях классных занятий, особенно в начале обучения наброскам, учащиеся всегда имеют достаточно времени и на наблюдение и на исполнение. Но вне класса время работы над наброском может оказаться случайным и возможность одновременно наблюдать и рисовать (даже неподвижную натуру) может оборваться в любой момент. Тогда рисующий всегда старается быстрее выполнить свою задачу, нанести на лист типические и характерные признаки натуры. Время наблюдения и время исполнения совпадают, как бы накладываются одно на другое, и поэтому зрительное восприятие натуры обостряется до чрезвычайности. Вопрос решает только активность первого восприятия, сосредоточенность и быстрота наблюдения. Требуется сразу же, не отвлекаясь на мелкие второстепенные и случайные подробности, схватить главное, самую суть предмета, и отобразить его на листе остро и выразительно, пользуясь минимальным количе-





*5. Н. Жуков* Набросок. Перо, тушь

*6. В. Серов.* Набросок. Кар.





7. *Л. Шепелев.* Набросок с натуры и по памяти. Кар.

8. *Л. Шепелев.* Набросок по памяти и по представлению. Кар.

ством простых и емких графических средств.

Прежде всего необходимо быстро наметить несколькими уверенными штрихами (или тональными пятнами) место и размер будущего изображения — его абрис*. По нему обобщенно или схематически следует нанести всю массу натуры (ее очертания) с учетом основных частей, конструкций, пропорций и движения.

Если натура еще сохраняет неподвижность (позирует), надо немедленно перейти к уточнению намеченного, внося то, что при первоначальном наблюдении натуры сразу определилось как общее и характерное, присущее только ей.

Вначале исполнение наброска как будто несколько задерживается, но при соблюдении логической последовательности в работе, даже если возможность наблюдения почему-либо прерывается, получается, хотя и неполное, но все же правильное решение задачи.

**Наброски комбинированные (сначала с натуры, потом по памяти).** Как только натура начинает двигаться, изменять свое положение по отношению к рисующему или совсем исчезает, а нанесенное на лист еще не отражает (схематично) ее сущности и поэтому недостаточно убедительно и малопонятно, то для завершения наброска приходится призывать на помощь зрительную память.

Развитая зрительная память может помочь дополнить уже сделанное наблюденными подробностями, которые придадут изображению правдивость и жизненность. Набросок, начатый с натуры, а законченный уже без нее, по памяти, является «комбинированным».

Сокращение времени наблюдения еще больше усложняет работу над наброском и требует особо развитой способности к зрительному запоминанию даже мельком воспринятого. Такие случаи часто встречаются на практике *(рис. 7).*

**Наброски по памяти.** Поэтому особенно трудным оказывается положение, когда приходится делать набросок с н е п р е р ы в н о и быстро движущейся натуры. В этом случае необходимо все рассмотреть сразу, в один момент, и немедленно, без задержки, наносить воспринятое на бумагу, чтобы сохранить свежесть полученного впечатления и передать ощущение движения (например, быстро пробегающий мимо или прыгающий через барьер физкультурник, *рис. 8*). Решение такой задачи практически возможно только при очень беглом, но чрезвычайно активном наблюдении модели, чтобы не только выбрать наиболее выразительный момент движения, но и определить взаиморасположение и синхронные движения основных ее частей (в данном случае человека: торс, ноги, голова, руки), не забывая при этом подумать и о компоновке наброска.

При развитой способности зрительного запоминания мимолетного восприятия может быть достаточно, чтобы на очень ко-

* А б р и с — вспомогательная линия общих очертаний формы.

роткое, иногда исчисляемое секундами время оно задержалось в сознании и послужило отправным для крайне обобщенного, иногда почти схематического изображения.

Исполненный таким способом набросок представляет собой как бы зафиксированную на бумаге зрительную память. В дальнейшем его функция — только напоминать о виденном, не больше.

Исправления и дополнения в таких набросках возможны только при условии повторения того же движения той же (или аналогичной) моделью и также на основе быстрого повторного наблюдения и запоминания.

Необходимость вести работу над наброском, опираясь только на зрительную память, возникает тогда, когда внешние условия позволяют только наблюдать, но не рисовать непосредственно с натуры. К примеру: голова пассажира, сидящего напротив, в вагоне метро, соответствует персонажу задуманной картины и является объектом давних поисков. Зарисовать ее с натуры невозможно — модель обратит внимание, изменится поворот головы, выражение лица и т. п. Для решения задачи приходится избрать иной путь, основанный исключительно на зрительном запоминании: исподволь наблюдать и изучать модель, отмечая для себя то характерное, что ее отличает, и стараться обязательно запоминать итоги наблюдения. Пассажир покинул вагон, и надо сейчас же, как можно скорее (иначе уйдет из памяти), набросать в карманном альбомчике все, что запомнилось.

Можно было бы привести много примеров, когда, исполняя набросок, приходится полагаться только на зрительную память.

Наибольшего напряжения зрительной памяти рисующего требуют наброски с быстро движущегося человека и особенно наброски с группы людей, находящихся в разном по характеру и скорости движении (например, наброски эпизодов спортивных игр: баскетбола, футбола, хоккея, то есть комплексных набросков).

Следует иметь в виду, что на качество зрительно запоминающегося образа, на его устойчивость и относительное богатство подробностями влияют многие причины и обстоятельства: многократность восприятия, активность и быстрота наблюдения, а также вызванное необходимостью твердое желание запомнить увиденное. Особенно хорошо запоминается то, что внимательно наблюдалось и изучалось, в какой-то мере хотя бы частично (или в виде схемы) было зафиксировано на бумаге с натуры. Механически, то есть без анализа, срисованное, как правило, в памяти не удерживается.

**Наброски по представлению.** Наброски по представлению не связаны с непосредственным наблюдением натуры. Они исполняются лишь на основе ранее воспринятых, устойчивых образов предметного мира и явлений, осевших в сознании.

Сравнительно с восприятием, представления, как правило, имеют еще более общий характер. Они беднее подробностями и фиксируют лишь самые главные черты предметов и явлений.

Поэтому набросок, сделанный по представлению (как говорят — «от себя»), отличается большей лаконичностью, недоговоренностью в деталях, чем исполненный с натуры по непосредственному наблюдению.

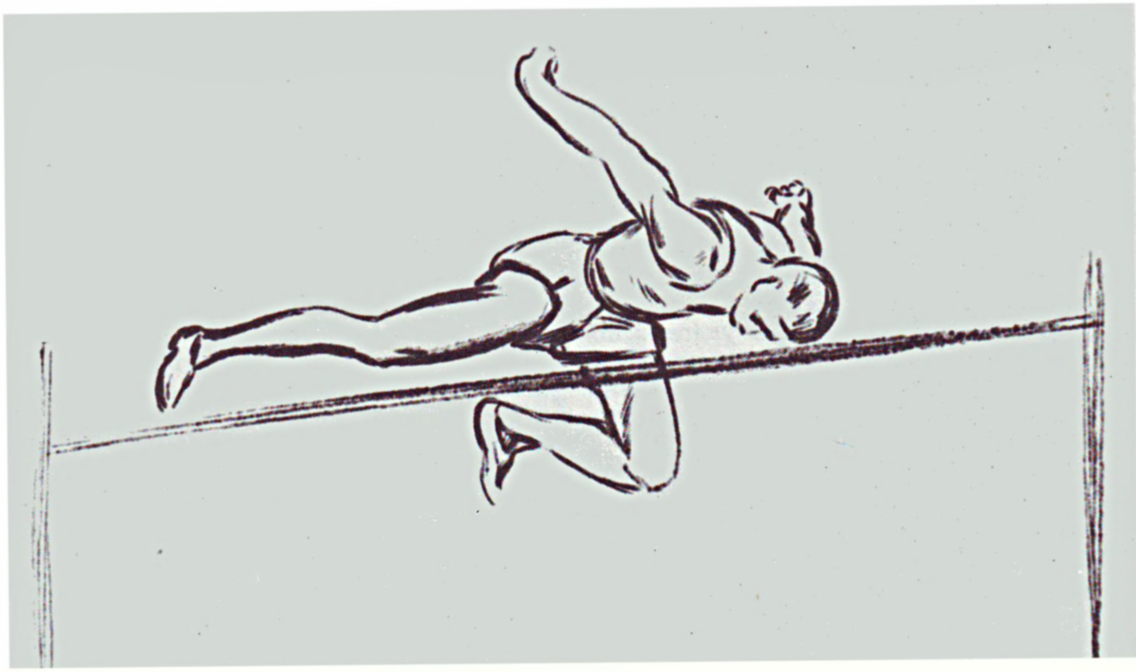
Рисующий по представлению, свободный от связывающих его факторов времени и состояния натуры, может спокойно работать, направляя все свое внимание на исполнение наброска, добиваясь необходимой выразительности и убедительности изображения.

Чтобы решить самую простую задачу — сделать по представлению набросок обыкновенного стула, стоящего на полу, надо помнить его форму, его конструкцию и отношения основных размеров (габариты).

А как будет выглядеть этот же стул, лежащий где-то наверху и видимый с низкой точки зрения? Ответ на такой вопрос, поставленный самому себе, вызывает вначале некоторые затруднения, и их надо преодолеть прежде, чем взяться за карандаш и начать рисовать. Чем сложнее строение формы предмета, тем труднее, очевидно, будет его представить, чтобы изобразить «от себя».

Перед рисующим возникает задача восстановить в сознании (представить) пространственный образ предмета. Этот процесс восстановления является синтетическим, включающим в себя не только представление о форме предмета, но и о его строении, о его относительной величине и пропорциях, о направлении и скорости его движения и других пространственных соотношениях.

Так, если требуется сделать набросок «от себя» без натуры (скажем, для эскиза будущего плаката или плафона), то есть выполнить обобщенное изображение такой



9. *Л. Шепелев.* Набросок по памяти и по представлению. Кар.

сложной живой формы, как фигура человека, к тому же находящейся в быстром движении, с поворотом или в ракурсе (например, легкоатлет с шестом, перепрыгивающий планку) — задача оказывается весьма нелегкой *(рис. 9)*.

Перед исполнением наброска приходится восстановить в сознании образ объекта изображения, его строение и мысленно представить, как будет выглядеть фигура в общем, с определенной точки зрения, учитывая ее размещение в формате листа. Лишь после этого, призвав на помощь знание пластической анатомии человека, наметив на листе «от себя» схему движения, можно начать его строить, сначала мысленно, а затем и на бумаге, определяя и намечая в воображаемом пространстве листа взаиморасположение и связь отдельных частей (туловище, голова, ноги, руки) с учетом их размеров, перспективного сокращения форм, движения, освещения. К тому же требуется некоторое знание самой техники этого легкоатлетического упражнения.

Приведенные примеры, самый простой и очень сложный, — не случайны. В первом раскрывается самый способ исполнения наброска по представлению. Если сравнить его со способом исполнения наброска с натуры, основанном на непрерывном активном наблюдении и анализе изображаемой формы, видно, что набросок по представлению целиком построен на восстановлении в сознании ранее воспринятого, уже известного и запомнившегося.

Что же касается второго, то здесь стоит иная задача: показать, насколько трудным может оказаться этот путь восстанавливания, когда дело касается самого сложного для изображения объекта — движущейся человеческой фигуры.

Очевидно, что исполнение набросков человеческой фигуры «от себя» возможно лишь при достаточном запасе знаний о строении фигуры человека, который накапливается как итог постоянных наблюдений человеческой фигуры и систематических упражнений в коротких набросках с натуры и по памяти с обнаженной и одетой модели.

Существенный вклад в запас представлений для изображения человеческой фигуры «от себя» дают и отдельные учебные зарисовки и наброски с натуры, сделанные дополнительно с наиболее сложных по строению частей фигуры: с головы, кисти руки и стопы человека.

Умение «от себя» (без натуры) свободно и выразительно изображать человеческую фигуру в любом ракурсе и в быстром движении может быть только результатом многократных упражнений в набросках «с натуры» и «по памяти», подкрепленных знанием пластической анатомии человека, в первую очередь устройства скелета и действия скелетного механизма.

Учебные наброски по представлению существенно восполняют навыки изображения человека в разных положениях, действующего и движущегося *(рис. 10)*.

Чтобы осознать необходимость глубокого изучения в набросках фигуры человека, достаточно взглянуть на рисунки плафонов Тьеполо *(рис. 11)*, Микеланджело, на иллюстрации Доре с многочисленными фигурами людей, исполненными по представлению («от себя»).

При обучении рисунку, наброскам по представлению весьма часто отводится роль подсобных упражнений для проверки усвоения пройденного материала в длительных учебных заведениях.

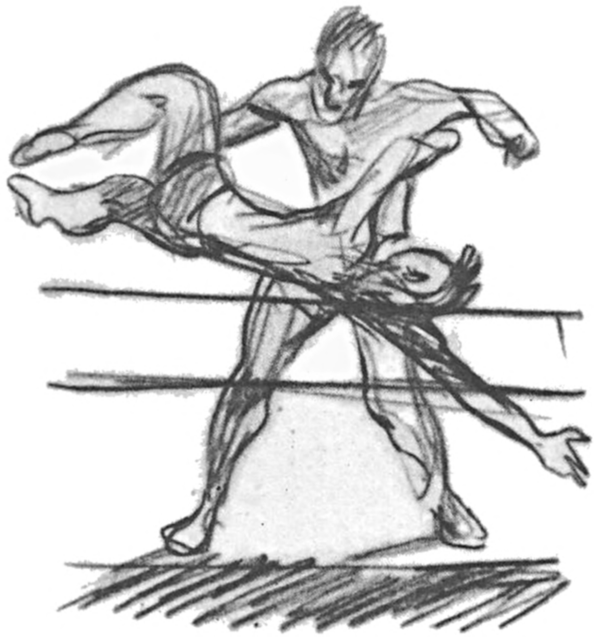
Такие проверочные упражнения в набросках по представлению безусловно содействуют развитию у учащихся важнейшей способности уверенно рисовать «от себя», особенно если эти упражнения и поставленные каждый следующий раз новые задачи постепенно усложняются.

Основная же функция набросков по представлению во всех видах и жанрах изобразительного искусства — это содействовать в работе над созданием художественного образа.

Наброски, исполняемые без натуры, «от себя», служат при этом наиболее технически удобным средством уточнения и наглядной проверки отдельных частей подчас очень сложного решения творческого замысла.

Поэтому в обучении изобразительному искусству наброски по представлению получают особое значение при прохождении учебного курса «Композиция».

Учебные наброски по представлению можно считать подготовительными и переходными к другому типу набросков — к наброскам по воображению, которые относятся исключительно к учебному курсу «Композиция»*.



10. *А. Дейнека.* Набросок по представлению. Кар.

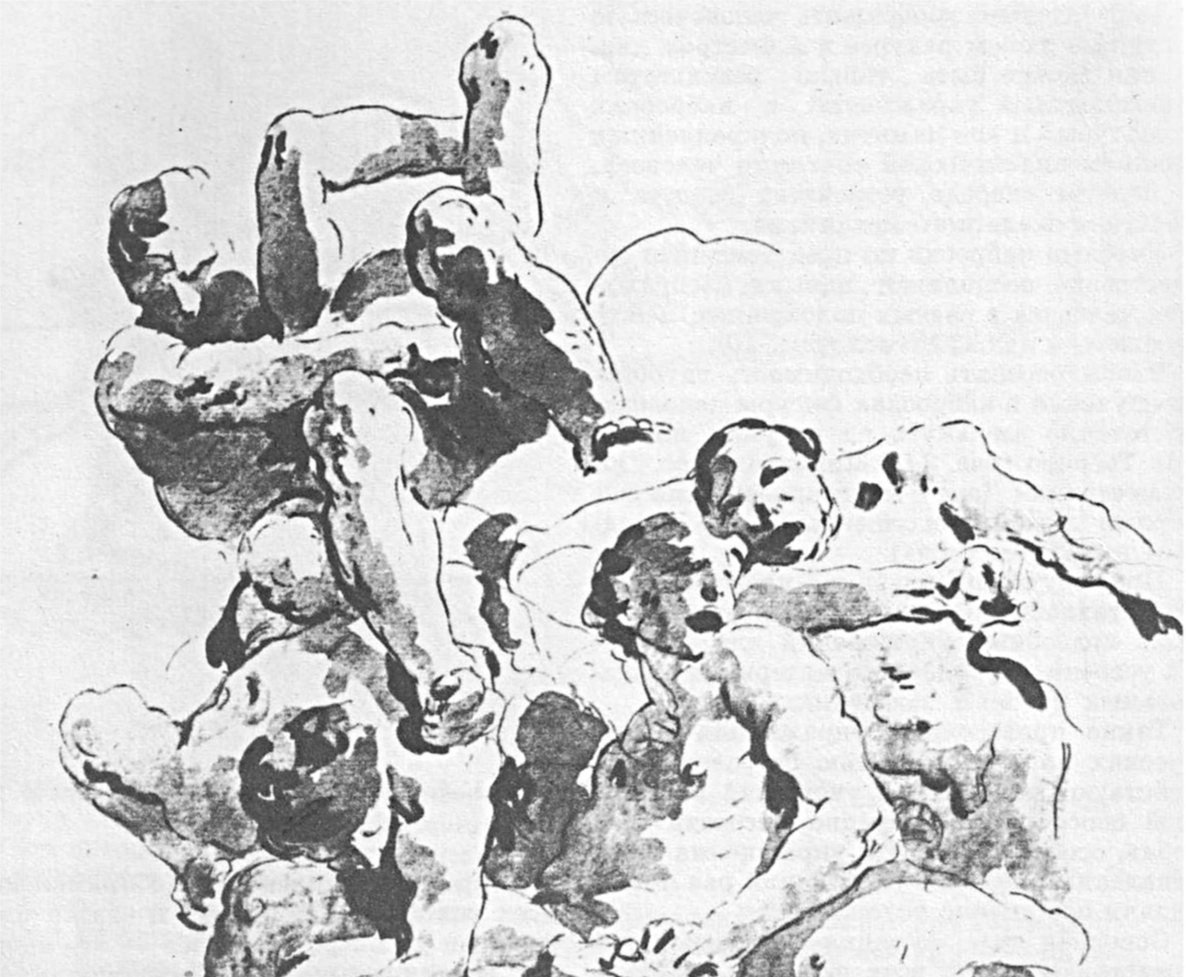
**Наброски комплексные (с применением всех способов).** Последний и самый сложный тип учебных набросков — это наброски, исполняемые комплексным способом, то есть частичным применением всех указанных выше способов: с натуры, комбинированный (сначала с натуры, а затем по памяти), только по памяти и по представлению.

Необходимость применять комплексный способ возникает главным образом при исполнении набросков с многих одновременно движущихся объектов, в частности с групп людей и, особенно, когда при этом приходится искать и фиксировать в набросках взаиморасположение людей, составляющих группу.

Обучение комплексным наброскам происходит на занятиях рисунком, но практическое применение они находят главным образом в учебном курсе «Композиция». Поэтому наброски эти можно условно назвать «композиционными». По способу исполнения они связаны в той или иной мере с наблюдением натуры, и их не следует смешивать с набросками-эскизами композиционного решения художественного образа, которые исполняются по воображению.

---

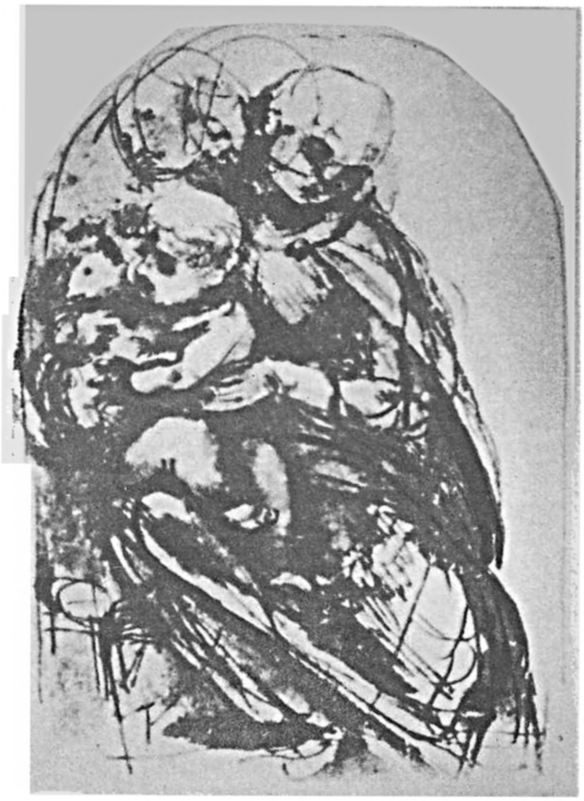
* Методы обучения рисункам по памяти и по представлению очень хорошо и подробно изложены в статье проф. М. Н. Алексича.— «Школа изобразительного искусства», вып. I, М., Изд-во Академии художеств СССР, 1960, стр. 74—81.



*11. Дж. Тьеполо.* «Битва гигантов». Набросок. Перо, тушь







*12—14. Леонардо да Винчи.* Наброски к картине «Мадонна с кошкой». Перо



*15. И. Репин.* Зарисовки к картине «Запорожцы». Кар.

**Наброски по воображению.** Набросок по воображению — это очень обобщенный набросок-эскиз, в котором воплощается художественный образ, возникающий как конкретный графический результат художественного воображения.

Воображение художника опирается на имеющийся у него запас восприятий и ранее полученных представлений о предметах и явлениях объективной действительности. Преобразовывая эти представления по своему усмотрению, комбинируя их, устанавливая между ними связь или противопоставляя их, художник добивается цельности художественного образа, максимальной его выразительности.

Так как сами представления являются уже в достаточной мере обобщенными, то, преобразованные силой воображения, они оказываются несколько дальше отстоящими от объекта восприятия, не теряя, однако, своих существенных признаков, нужных для реалистического изображения.

Казалось бы, простая задача — изобразить «от себя» (по представлению) двух людей, связанных друг с другом единством действия или содержанием, выраженным в каком-либо несложном сюжете (например, мать с ребенком), — уже требует работы воображения.

Ведь может возникнуть очень много различных вариантов взаиморасположения и внутренней связи двух фигур, существенным образом влияющих на смысл и глубину содержания, то есть на выразительность изображения.

В поисках лучшего варианта необходимо их между собой сравнивать.

Здесь на помощь приходит набросок — легкий, обобщенный рисунок, исполняемый по воображению, как прикидка, как пробный эскиз, как беглая фиксация одного из вариантов художественного замысла *(рис. 12, 13, 14)*.

Когда художнику надо получить конкретный, зримый ответ на творческий замысел, особое значение приобретают ос-

новные признаки наброска — его обобщенность и лаконичность, которые со стороны воспринимаются как незаконченность. Между тем именно эта кажущаяся незаконченность наброска больше всего стимулирует дальнейшую деятельность художественного воображения, ведет автора к поискам большей выразительности.

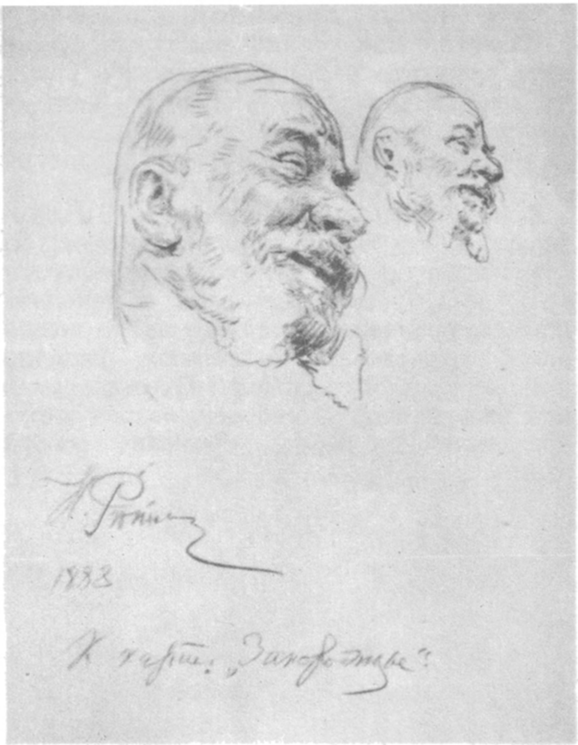
Незавершенность наброска позволяет быстро и воочию убедиться в правильности найденного решения, в соответствии с его первоначальным замыслом и без особого труда вносить изменения, направленные в сторону улучшения. При этом намеченные исправления можно делать на том же наброске, чтобы сравнивать прежде сделанное с новым, измененным вариантом.

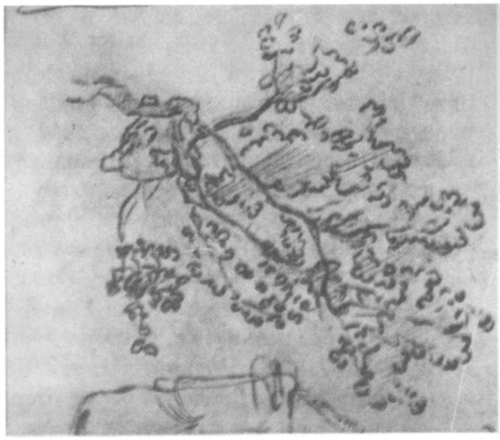
Известно, как технически трудно изменить какую-то часть законченного рисунка, передвинуть ногу или руку, немного повернуть фигуру или голову в другой ракурс, усилить движение фигуры и т. п.

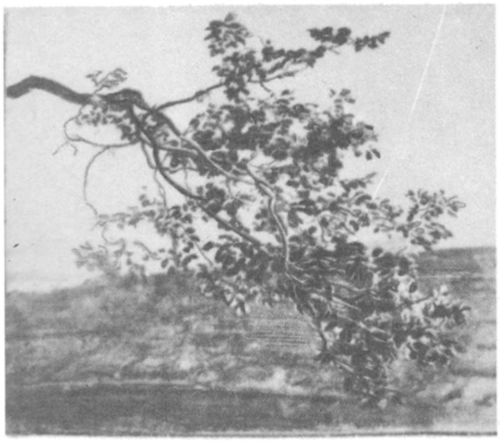
В легко намеченном карандашом наброске-эскизе это не представляет особого затруднения, так как нет необходимости стирать или уничтожать уже намеченное. Простое сравнение позволяет найти новый, более выразительный вариант решения художественного замысла. Преждевременная завершенность наброска-эскиза мешает дальнейшей работе, тормозит воображение.

*16. И. Репин.* «Запорожцы». Деталь. Х., м.









*17. И. Репин.* Зарисовка и набросок головы. Кар.

*18. А. Иванов.* Альбомный набросок «Ветка дерева». Кар.

*19. А. Иванов.* Ветка дерева. Х., м.

Количество возможных вариантов набросков-эскизов и их художественное качество зависят от степени развития воображения, то есть способности комбинировать свои представления о ранее виденном и, критически подходя к сделанным вариантам наброска, находить в них самое ценное и удачное для решения общего замысла.

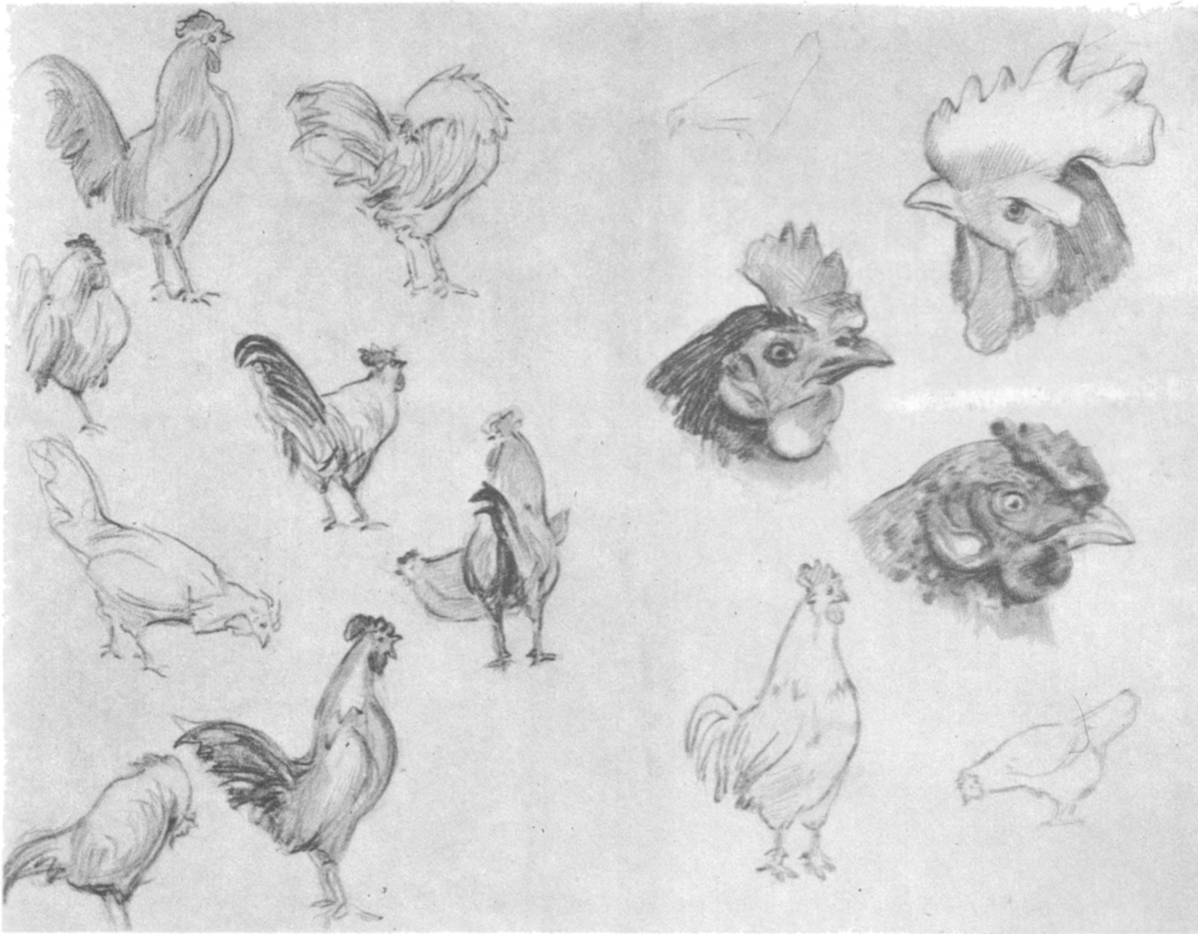
Вопросы, связанные с деятельностью художественного воображения, относятся к учебному курсу «Композиция». Мы, однако, считаем, что первые опыты учащихся в исполнении набросков по воображению должны и могут проводиться в классе рисунка на нескольких специально поставленных занятиях набросками-эскизами. Это, естественно, требует координации в работе двух преподавателей — рисунка и композиции.

В классе рисунка можно показать учащимся разнообразные технические приемы, способы упрощения и облегчения работы над набросками-эскизами, а также возможности и технику использования для этой цели различных графических материалов.

## ЗАРИСОВКИ И СПОСОБ ИХ ИСПОЛНЕНИЯ

Зарисовки являются одним из видов краткосрочного рисунка и подсобным материалом в работе художника над образом. Само слово «зарисовка» говорит о его содержании и назначении. «Зарисовать» у художника — это примерно то же, что у писателя — «записать». Оно заключается в том, чтобы закрепить, сохранить в графическом изображении то, что нужно, но невозможно запомнить, или что может понадобиться как дополнительный материал для другой, последующей работы.

Обычно зарисовка исполняется для какой-то части композиционного эскиза. Если замысел образа и его решение в наброске-эскизе уже имеется, то такую зарисовку называют «направленной» *(рис. 15, 16).*



*20.* Учебные наброски и дополнительные зарисовки. Кар.

К «случайным» относятся зарисовки, исполняемые лишь потому, что увиденная натура чем-то особенно привлекла внимание и заинтересовала художника, но будущее конкретное назначение ее еще неизвестно. Такие «случайные» зарисовки составляют творческий «архив», который по необходимости может быть использован в любое время *(рис. 15, 17)*.

В отличие от наброска зарисовки исполняются от начала и до конца только с натуры.

Поэтому невозможно зарисовать непозирующую, тем более движущуюся натуру или работать над зарисовкой «на ходу» и в условиях, мало способствующих сосредоточенной работе, например: в горячем, шумном цехе завода, стоя в толпе или посредине улицы с большим движением и т. д. Как и всякий рисунок, зарисовка начинается наброском с натуры, превращаясь в зарисовку лишь постепенно.

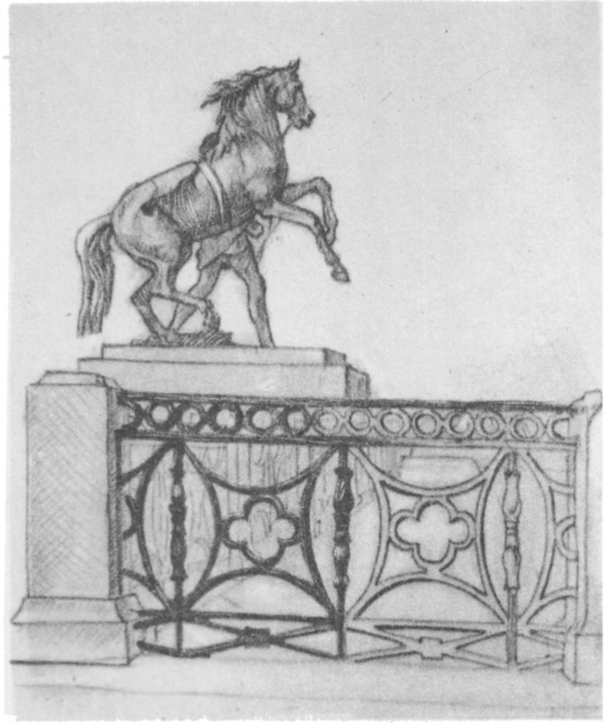
Чтобы зарисовка могла выполнить свое прямое назначение — быть подсобным материалом для какой-то последующей работы, — ее исполнение (так же как и наброска) связано с наблюдением и анализом натуры и отбором существенно нужного, типического и характерного.

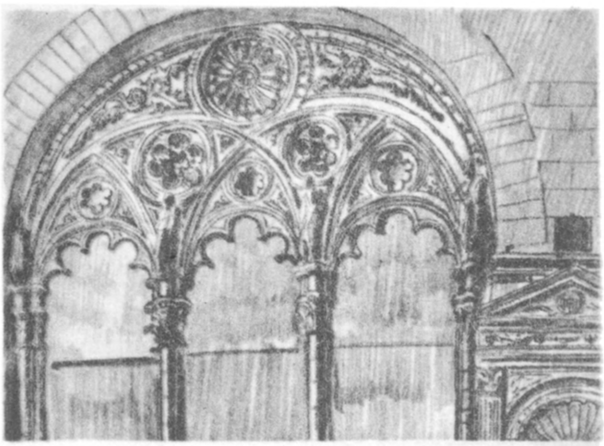
Зарисовка, так же как и набросок, не может быть простым перечислением всего увиденного, копированием натуры.

Если зарисовка «направленная» (то есть рисующему заранее известно конкретное ее назначение), то этим самым уже определяется, что и каким образом в зарисовке должно быть обязательно зафиксировано и что может быть опущено или только намечено.

Поэтому характер исполнения зарисовки может быть самым разнообразным в зависимости от ее назначения и ее содержания, также различно и время, затрачиваемое на ее выполнение.







*21.* Учебная зарисовка растения для первого плана. Кар.

*22. П. Корин.* Зарисовка фрагмента архитектурного портала. Кар.

*23.* Учебная зарисовка ограды набережной. Кар.

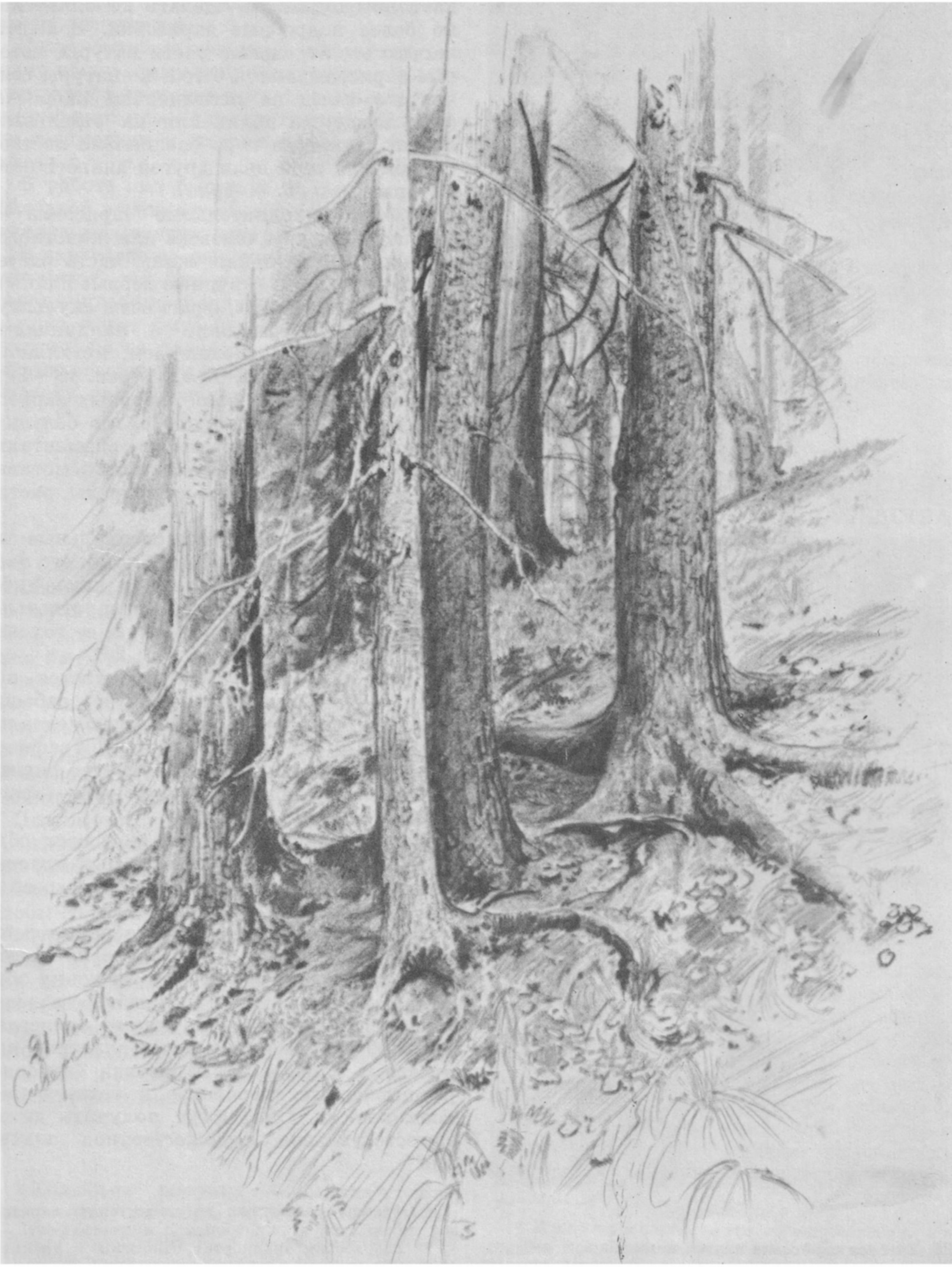
Зарисовки как подсобный графический материал практически бывают нужны при подготовке рабочего рисунка под станковую живопись, при выполнении эскиза для скульптуры (глина, пластилин, дерево), в станковой графике (эстамп, плакат, офорт), в монументально-декоративном, прикладном, театральном и киноискусстве.

Техника и материалы, которыми исполняются зарисовки, могут быть самыми различными. Это зависит от характера зарисовки, ее содержания и назначения.

Сделанные с натуры зарисовки часто приходится перерабатывать в сторону большего обобщения, учитывая особенности того материала, которым или из которого должен быть выполнен оригинал художественного произведения (масло, акварель, темпера, карандаш, тушь, мрамор, кость, дерево, металл и т. д.).

Трактовка формы в таких зарисовках может быть и линейно-графической и объемно-пространственной. Если художественный замысел должен быть реализован в объеме, то часто приходится делать несколько зарисовок натуры с разных точек и при разном освещении.

Бывает, что выполненный раньше беглый набросок (или зарисовка) не обладают теми подробностями, которые требу-



*24. Н. Н. Хохряков.* **Зарисовка. Кар.**





ются для текущей работы, и тогда возникает необходимость сделать дополнительно более подробные зарисовки. Большей частью это отдельные части натуры, которые зарисовываются с той же натуры сейчас же вслед за исполнением наброска (или позже) на полях или на отдельных листах, а иногда и со специально поставленной для этой цели другой аналогичной натуры *(рис. 15 — руки).*

Обычно дополнительные зарисовки — это части фигуры человека или животного, одежда, декоративная ткань, часть растения или пейзажа (крупные первые планы), отдельные предметы, фрагменты скульптуры и архитектуры (окно с наличником, дверь с резным украшением, металлическая дверная ручка, ограда) *(рис. 18—24).*

Особенно велика роль натурных зарисовок в прикладном искусстве, где большое место отводится декоративно-орнаментальным украшениям, разнообразные мотивы для которых черпаются из природы, растительного и животного мира.

Для этого исполняются специальные зарисовки как целого объекта, так и его частей или деталей (например, какое-либо растение, его ветка с листьями, отдельно листья, цветы и плоды; птица, ее голова, крыло, перо, нога)* *(рис. 25, 26).*

Такие зарисовки обычно являются исходным материалом, который перерабатывается в композиционный, орнаментальный или другой мотив, в точный графический рабочий рисунок многократно ритмически повторяющегося фрагмента («раппорт»)**.

Поэтому при исполнении зарисовок обязательно учитывается и конечный пластический материал, в котором будет реализован художественный замысел.

Если во время обучения изобразительному искусству наброски и зарисовки имеют вспомогательное значение, то к концу обучения и после окончания учебного заведения, когда учащиеся начинают самостоятельную творческую работу, владение искусством наброска и зарисовки безмерно расширяет их творческие и технические возможности. Они могут получить даже самостоятельное художественное значение.

*25.* Учебная зарисовка цветка мака. Кар.

*26. А. Барщ.* Зарисовка растения. «Чертополох». Кар.

---

* Образцы различных по назначению зарисовок приводятся в дальнейшем в иллюстрациях.

** Разработка «раппорта» относится к дисциплине «Специальная композиция», которая изучается в учебных заведениях прикладного искусства.

Так, в последние годы отводится значительное место так называемому «графическому репортажу».

Часто серии зарисовок и набросков на одну общую тему репродуцируются и монтируются в качестве самостоятельного хроникального или иллюстративного материала к заметкам и статьям в газетах и журналах и т. п.

В работе над быстрым наброском и зарисовкой возникает одна и та же задача — анализ восприятия натуры.

В зарисовке ее решение значительно облегчается, так как время здесь почти не ограничивается, в силу чего наблюдение и анализ могут быть более длительными, а поэтому более полными и глубокими. Это обстоятельство позволяет использовать зарисовку при обучении наброскам как начальное упражнение почти по всем основным группам объектов изображения: «мертвая» (неживая) натура, растения, животные, человек.

Но способ исполнения зарисовок только с натуры очень сужает возможности их применения, в частности для изображения живой натуры в движении. Это значительно уменьшает педагогическое значение зарисовки в сравнении с набросками разных типов, которые представляют собой упражнения, направленные на развитие качеств, необходимых будущему художнику (цельное вѝдение, способность к анализу и обобщению, зрительная память, глазомер).

Этим и объясняется то, что основное внимание мы уделяем именно наброскам и способам их исполнения.

## ГРАФИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА

В самых разнообразных, иногда трудных условиях исполнения набросков, особенно со случайной или быстро движущейся модели, когда даже мельком увиденное должно быть быстро зафиксировано, хотя бы в самой обобщенной форме, когда решающее значение получает «фактор времени», изобразительный язык наброска вынужден быть предельно скупым, емким, лаконичным (почти «стенографическим») и к тому же очень выразительным.

Поэтому к графическим средствам изображения в набросках предъявляются особые требования: они должны быть просты, экономны, гибки и притом универсальны, чтобы способствовать быстроте работы при решении самых разнообразных, иногда очень трудных задач в подчас сложных походных условиях. Такими графическими средствами, обладающими широкими возможностями и имеющими основное применение при исполнении набросков, являются линия и ее видоизменение — штриховая линия, или штрих.

### ЛИНИЯ

«Колыбель рисунка — линия»*. Линия — это условное средство изображения, изобретенное человеком в отдаленные доисторические времена, в самом начале зарождения изобразительного искусства. Ею пользуются и по сей день, как основным средством исполнения рисунка.

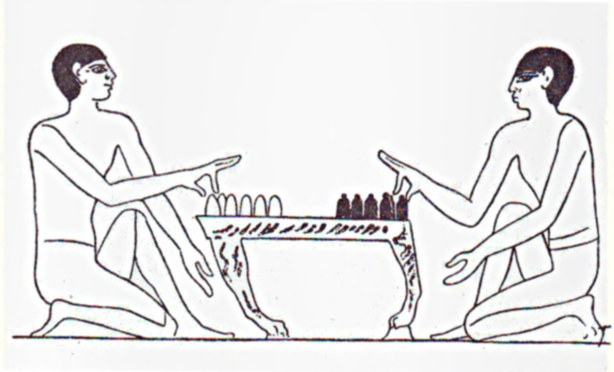
Линии бывают разные. Линия, или след на бумаге, оставляемый острием карандаша или рейсфедера с тушью, движение которого направляется каким-либо чертежным инструментом* (линейкой, лекалом или циркулем и т. д.), называется «чертежной» линией. На всем своем протяжении она одинакова по ширине. Это считается ее достоинством. Но в наброске такая линия непригодна — она суха, безжизненна и поэтому невыразительна.

Линия, свободно проведенная острием графитного карандаша или другим инструментом с красящим материалом, находящимся почти под прямым углом к поверхности бумаги, оставляющим след*, линия, движение которой подчиняется воле и чувству рисующего, сознательно направляется и регулируется его рукой, — это именно то изначальное графическое средство, применяемое в наброске.

Если в длительном учебном рисунке легко и тонко нанесенной линией пользуются

* А. Лаптев, Рисунок пером, М., Изд-во Академии художеств СССР, 1962, стр. 74.

* Инструменты — это приспособления, которыми красящий материал наносится на поверхность бумаги: стальное перо, авторучка, стеклянная трубочка, фламастер, колонковая кисть и др. (см. раздел «Графические материалы»).







как вспомогательной (особенно при построении формы), то в наброске линия, проведенная «от руки», может служить основным графическим средством. При этом линия может быть длинной, короткой и даже превратиться в точку. Наброски, исполняемые такой графической линией, принято называть «линейными».

Графическая линия лежит всеми своими точками на поверхности листа бумаги и этим как бы удерживает изображение на ней, подчеркивая его плоскостность, его двухмерность.

Поэтому для линейного наброска нехарактерно решение пространства, однако, как мы увидим дальше, это вполне возможно.

Образцами линейного рисунка могут служить древние наскальные изображения животных, изображения людей на греческих вазах, в древнеегипетских росписях, рисунки народов Центральной Африки, Латинской Америки, Индии, Китая, Японии *(рис. 27, 28, 29)*.

Зрительное восприятие отличается той особенностью, что натура познается прежде всего по характерным внешним очертаниям ее силуэта* или только по ее конту-

*27.* Игра в шашки. Древний Египет. Прорись

*28.* Роспись белого лекифа. V в. до н. э. Греция. Прорись

*29.* *К. К. Хеббар.* Рисунок. Перо

* Силуэт — свойство формы предмета быть видимой в массе, целиком, без подробностей. Силуэт особенно хорошо и четко воспринимается на очень светлом фоне или когда источник освещения находится за предметом.







ру*. По контуру можно сразу отличить шар от куба. По характерным очертаниям всей массы кроны мы определяем породу дерева, сразу видим разницу между легковой машиной и грузовиком, курицей и уткой и т. п., и более того, часто только по силуэту и контуру мы даже издали узнаем знакомого человека.

На контуре сосредоточивается наше первое внимание. Поэтому от остроты и богатства восприятия характерных особенностей контура зависит полнота полученного представления об увиденном предмете.

Если в длительном учебном рисунке контур возникает в итоге постепенного моделирования формы, то в условиях сжатого времени исполнения наброска, когда требуется лишь неполное обобщенное изображение натуры, контурная линия должна появиться на листе сразу же, в первую очередь.

Это тем более важно, что линия контура, точно и остро найденная, даже незаконченная, способна выполнять одновременно несколько функций — отграничивать форму, определять компоновку и размер изображения в листе, передавать характер и дви-

30. *Ю. Пименов*. Набросок танцующей женщины. Фламастер

31. *Н. Цейтлин*. Набросок головы. Перо, тушь

32. *Л. Лебедев*. Набросок фигуры. Перо, тушь

* Контур — внешние очертания предмета, как одно из средств художественного выражения.



33. *Н. Купреянов.* Набросок фигуры. Перо, тушь

жение всей массы формы, ее пропорции и т. д. Такие свойства графической линии, как ее плавность, текучесть и непрерывность при нанесении контура, позволяют одновременно выявлять и общий характер формы и ее некоторые пластические качества.

Каждый поворот линии при этом может и должен быть логически оправдан, должен что-то выражать или изображать. Поэтому чем вернее найден контур, тем полнее он передает воспринятое, и чем острее проявленная при этом наблюдательность, тем живее и выразительнее может получиться набросок.

При нанесении контура общее представление, полученное при восприятии и наблюдении любой формы, сохранившееся в сознании рисующего, должно быть без промедления переведено в руку, на конец карандаша. Каждая задержка при нанесении контура неизбежно вызывает потерю общего представления об изображаемой форме, и тогда приходится задумываться, как строить и куда вести линию. На это уходит время, а главное — разрывается и исчезает пластическая связь отдельных форм, в целом составляющих общую большую форму натуры, ее состояние, движение. При нанесении линейного контура движение руки с карандашом не должно останавливаться.

Исполнение контурной линии сразу, одним плавным и уверенным движением руки требует умения быстро ориентироваться в строении формы натуры, чтобы смело и решительно, не задерживаясь, уже по памяти, наносить на бумагу контур. Об этом и говорит в своих записках известная русская художница А. П. Остроумова-Лебедева: «Рисуя, надо охватывать форму глазом и чувством сразу и потом, почти на память, нанести ее на бумагу...»*.

Удачно найденный контур способен убедительно передать ощущение реальности изображенного — это уже почти сделанный набросок.

Хотя линейный набросок является наиболее отвлеченной формой графического изображения, все же он позволяет условно передавать некоторые признаки объемности натуры, ее массу *(рис. 30, 31, 32)* и цветность (но не цвет) *(рис 32, 34)*.

Если есть необходимость, сдержанное моделирование формы в наброске внутри найденного контура может осуществляться короткими или длинными линиями *(рис. 30, 31, 33)*.

Чтобы завершить набросок, иногда бывает достаточно наметить внутри контура линиями две-три наиболее характерные детали, дополняющие сходство с натурой, а чтобы подчеркнуть или особо выделить какую-либо часть изображенного, можно использовать также графическую линию, но более широкую *(рис. 30)*.

Графическая линия в качестве основного средства изображения применяется во многих видах изобразительного искусства, а больше всего в станковой графике (офорт, гравюра, плакат), и как вспомогательное — во многих специальностях прикладного искусства при разработке эскизов для выполнения их в материале: дерево, металл, стекло, керамика, ткань, при проектировании интерьеров.

Для исполнения линейного наброска кроме карандашей разных видов приме-

---

* А. П. Остроумова-Лебедева, Автобиографические записки, Л., Изд-во Союза советских художников, 1935, стр. 100.



*34. Н. Цейтлин.* Зарисовка пейзажа. Перо, тушь

няются специальные инструменты и приспособления, позволяющие проводить одинаковой ширины линии, например стеклянные трубочки и палочки, стальные перья со специально сточенным концом, шариковая авторучка, фламастер*, тонкая колонковая кисть (при условии, если ее держать близко к волосу и вертикально поверхности бумаги). Для нанесения четкой и плавной графической линии требуется уверенность и твердость руки, которая приобретается в результате большого опыта и практики.

## ШТРИХ

Штриховая линия, или штрих, появляется на поверхности бумаги как результат движения руки, держащей карандаш или ручку с пером, кисть или другое приспособление, которым красящее вещество наносится на бумагу.

В зависимости от разнообразного касания поверхности бумаги всей или частью боковой поверхности заточенного стержня* карандаша или разнообразного по силе нажима пера с тушью, осуществляемого движением руки, остающийся след изменяет свои качества, становится темным или светлым, мягким или жестким.

К тому же штриховая линия может быть длинной, короткой, широкой и в своем движении способна по желанию рисующего постепенно и плавно переходить в тонкую, едва заметную. Пластические качества динамической штриховой линии при умелом и обдуманном пользовании ею открывают много художественно-творческих и технических возможностей.

В штриховом наброске (как и в линейном) нанесение контура является перво-

* Фламастер — специальной конструкции авторучка, у которой вместо металлического пера вставлен штифт из твердого фетра или пластика.

* Стержень — палочка графита (или прессованного угля) различной твердости или мягкости, заделанная в дерево.





*35. Г. Цилле.* Набросок фигуры. Угольный кар.

*36. О. Верейский.* Набросок головы. Перо, тушь

очередным делом, и штриховая линия также при этом способна выполнять несколько функций.

Именно здесь, при нанесении контура, прежде всего сказываются богатые возможности штриха как графического средства, позволяющего сразу же придавать изображению некоторые объемно-пространственные качества. Штриховая линия, способная изменяться по своей ширине и силе звучания красящего вещества, позволяет передавать их уже в самом контуре *(рис. 35)*.

Контур принадлежит форме и представляет собой изменение степени освещенности поверхностей формы, уходящих в перспективу, наблюдаемое в местах касания с фоном.

В штриховом наброске затененной стороне натуры обычно соответствует более широкая темная часть контурной штриховой линии, а светлой — более тонкая и легкая. Там, где на натуре при одинаковой степени освещенности края формы и находящегося позади фона (или пространства) не видны, как бы сливаются с формой, в наброске контурная штриховая линия может постепенно изменяться, уменьшаясь по ширине и ослабляясь по тону, и даже совсем исчезать. Поэтому уже при нанесении штрихового контура можно выделять и по-разному выражать объемы, в целом составляющие форму натуры, иначе говоря, акцентировать*.

Акцентированный, исполненный уверенным движением штриховой контур может быть весьма динамичным и выразительным.

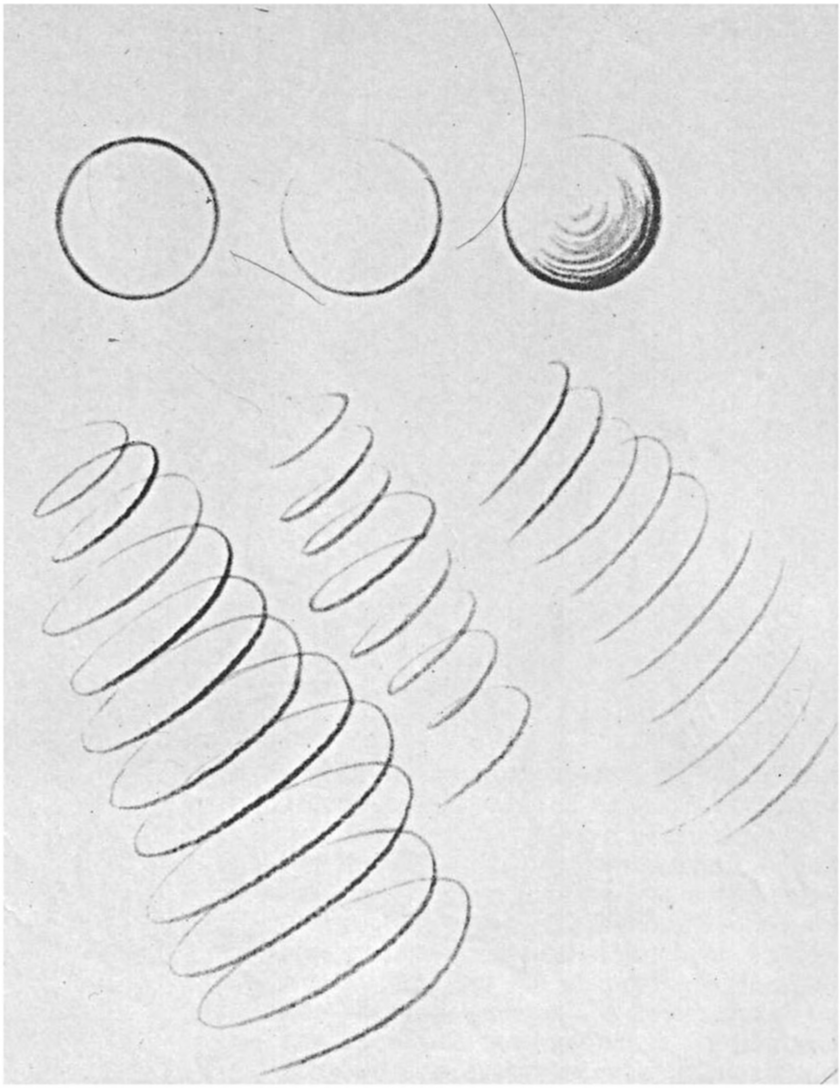
Хотя линейный и штриховой контуры фактически одинаково плоско лежат на поверхности бумаги, контур, исполненный штриховой линией, обладает такими пространственными свойствами, которые позволяют сразу же намечать и некоторые объемные признаки формы *(рис. 35, 36)*.

Это преимущество штрихового контура сказывается при исполнении набросков с рельефного орнамента, с различных растительных форм и с некоторых других объектов, но особенно с такой натуры, как животное и человек.

Если линейный контур только отграничивает на поверхности листа бумаги мес-

---

* А к ц е н т и р о в а н и е  ш т р и х о м — подчеркивание объемности формы, а также выявление ее пластических качеств путем изменения толщины штриха при движении руки.



*37.* Штрих

то, на котором возникает условное изображение, то штриховой контур как бы извлекает форму из условного пространства, заключенного в формате рабочего листа (подобно тому, как специальной ложкой в виде круглого черпачка из мороженого выбирается его часть — шарик).

Глядя со стороны, нельзя увидеть и понять возникающее у исполнителя при нанесении штрихового контура это почти физическое ощущение объемности формы, появляющейся на листе при движении руки с карандашом по поверхности бумаги. Испытать это ощущение можно, если попробовать самому нарисовать (графической линией) одним движением руки, не отрывая карандаша от бумаги, небольшой круг и рядом (штрихом) такого же размера шар, освещенный сверху — сбоку* *(рис. 37)*.

Во время движения руки при постепенном усилении, а затем ослаблении нажима в затененной части шара возникает то самое ощущение «выбирания» объемной формы, о котором говорилось.

И если затем несколькими штрихами подчеркнуть затененную часть шара, зрительное ощущение объемности его формы еще более усилится *(рис. 37)*.

* Такое же ощущение «пространственности» штриховой линии возникает при изображении спирали.



*38. Микеланджело.* Мужской торс. Сангина

В этой возможности управлять движением карандаша и одновременно усиливать и ослаблять след, оставляемый на бумаге, и заключается основное отличительное свойство штриха.

«Пространственность» штриховой линии позволяет намечать в наброске объемные признаки формы не только в контуре, но и внутри его. Дополнительными параллельными штрихами, согнутыми и направленными по форме, могут быть подчеркнуты объемы, вместе составляющие форму *(рис. 38).*

Однако, пользуясь для этой цели штрихом, приходится внушать себе, что карандаш (или перо) идет по форме изображаемой натуры.

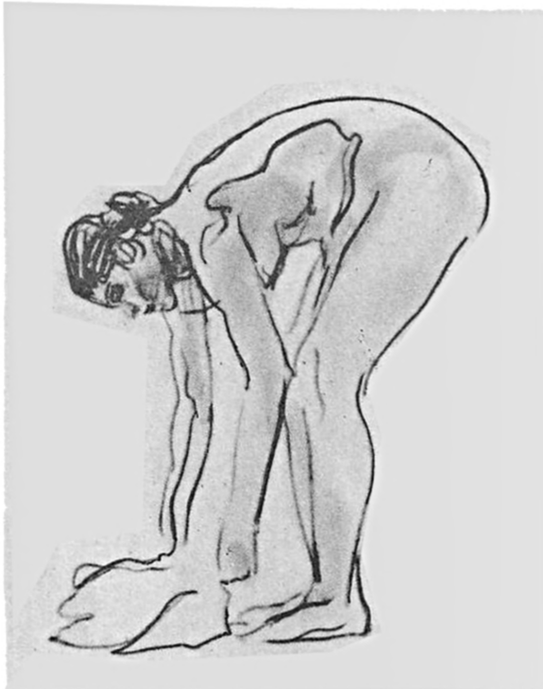
«Рисуя, надо забывать о бумаге» (о ее поверхности. — *А. Б.).* «Когда рисуешь штрихом... надо вызывать в себе ощущение, что рисуешь по форме изображаемого предмета. Рисуешь лицо, штрих кладешь по лицу, а не по бумаге»*, — советует П. Я. Павлинов.

Чтобы показать гладкую поверхность, можно использовать прямые штрихи, направленные в одну сторону *(рис. 39).* Параллельно положенными штрихами может быть показана в соответствующих местах затененность и окрашенность формы *(рис. 39, 40).*

---

* П. Павлинов, Для тех, кто рисует. Советы художника, М., «Советский художник», 1965, стр. 63, 67.







Рядом параллельных или перекрещивающихся в разных направлениях штрихов создается также так называемое штриховое тональное пятно требуемой силы. Все это говорит о богатстве возможностей штриха и разнообразии технических приемов пользования им в качестве удобного, почти универсального средства изображения, которое может одновременно передавать в быстром наброске характерные объемные и пластические признаки натуры.

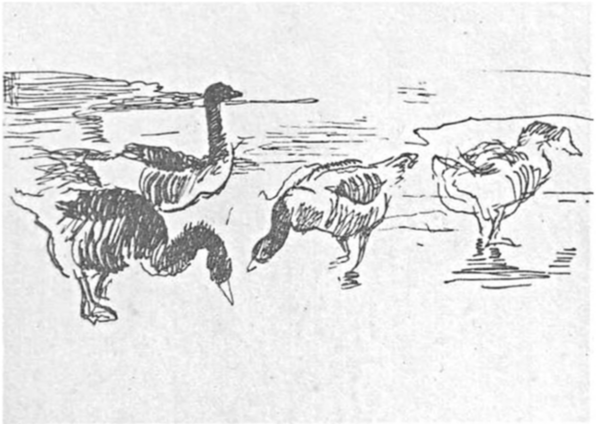
Первые навыки работы штрихом учащиеся обычно получают в начале обучения на занятиях длительным учебным рисунком, решая задачи лепки формы светотеневыми отношениями (тон). Какое-то время наброски получаются перегруженными линиями и штрихами с чрезмерно сильными нажимами и сопровождаются черканием карандаша по одному месту. Постепенно учащиеся привыкают бережно и обдуманно относиться к каждому касанию бумаги, и карандаш начинает оставлять только соответствующей силы и ширины след там, где это надо, а штрих становится увереннее и точнее.

Поэтому на исполнение первых заданий по наброскам с неподвижной натуры необходимо предоставлять несколько больше времени (почти как на зарисовку), чтобы его хватило на анализ формы натуры, и сокращать его постепенно.

*39. Э. Мане.* Портрет госпожи Гильоме. Кар.

*40. Ф. Милле.* Набросок. Угольный кар.

*41. В. Серов.* Набросок женской обнаженной фигуры. Кар.





*42. Н. Купреянов.* Набросок «Гуси». Перо, тушь

*43. Н. Купреянов.* Набросок «Рыбаки». Перо, тушь

С целью облегчить овладение набросками, пока учащимся приходится иметь дело только с неподвижной («мертвой») натурой, на первых порах можно рекомендовать учащимся начинать набросок с нанесения на лист легкой, едва заметной вспомогательной штриховой линии, ограничивающей общую массу формы натуры.

Таким образом на листе сразу же решается компоновка и определяется размер будущего изображения, а главное — перед глазами рисующего уже будет находиться ориентир, по которому можно увереннней наносить штриховой контур.

При этом рука, направляющая движение карандаша и контролирующая касание им поверхности бумаги, все время находится в движении, делая в соответственных местах нажимы («акценты»), где-то ослабляя звучание штриха, а иногда ведет карандаш поверху, совсем не касаясь бумаги*.

Непрерывность движения руки с карандашом имеет существенное значение, так как в сознании одновременно происходит не только отбор нужного для обобщенного изображения, но также увязка отдельных частей и пластическое подчинение их целому.

Лишь после нанесения контура можно прервать движение руки и отнять карандаш от бумаги, чтобы, заканчивая набросок, наметить внутри контура (или вне его) некоторые отобранные характерные детали, подчеркнуть штрихами объем или показать затененность.

Непрерывным движением штриховой линии мягкого графитного карандаша исполнены наброски В. А. Серова *(рис. 41)*.

В начале обучения краткосрочным рисункам, когда нет необходимости спешить и можно спокойно работать, надо постепенно приучать учащихся к непрерывному движению руки по рисунку.

## ТОНАЛЬНОЕ ПЯТНО

Необходимость применения тонального пятна в качестве графического средства при исполнении набросков и зарисовок возникает главным образом при решении следующих задач: 1) при выявлении или подчеркивании объемности формы натуры *(рис. 42)*; 2) для передачи ее освещен-

* В том случае, когда на натуре контур, сливаясь «по тону» с фоном, не воспринимается глазом.





*44. Ф. Малявин.* Набросок из альбома. Итальянский кар.

*45. Л. Пастернак.* Зарисовка «Глазок». Угольный кар.

ности *(рис. 43)*; 3) при желании показать силу тона, окраску формы, а также фактуру ее поверхности *(рис. 44)*; 4) с целью передачи глубины пространства, окружающего форму (фон) *(рис. 33, 45)*.

Тональное пятно создается внутри контура параллельными или перекрещивающимися линиями (или штрихами).

В этом случае на силу тонального пятна воздействует ширина линий или штрихов и светлых промежутков, остающихся между ними, которые должны соответствовать размеру исполняемого рисунка.

Поскольку создание тонального пятна таким способом требует несколько большей затраты времени, в начале обучения этот способ может быть применен только при исполнении зарисовок. Лишь по получении некоторого опыта учащиеся смогут быстро и уверенно создавать в набросках тональное пятно нужной силы, пользуясь линиями и штрихами.

Тональное пятно на бумаге может быть создано и другими средствами, причем сила и звучание его в значительной мере зависят от особенностей и свойств графического материала, которым исполняется набросок, а также от техники нанесения этого материала на бумагу.

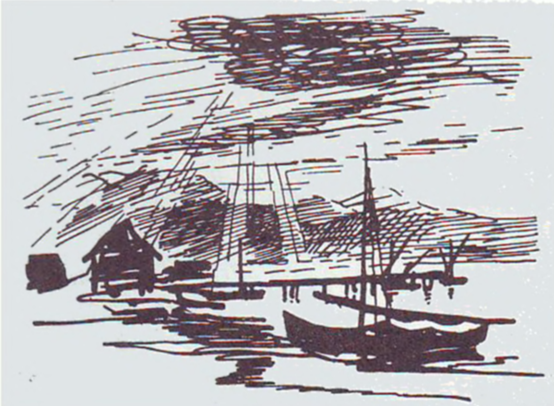
При использовании для наброска так называемых «сухих» материалов (мягкие графитные и угольные карандаши, обыкновенный и прессованный уголь, «соус») тональное пятно нужной силы может быть создано жесткой кистью, растушевкой и даже просто пальцем. Такие материалы, как чернила и тушь, в готовом виде или разведенные водой наносятся на бумагу мягкой или жесткой кистью.

В некоторых случаях тональное пятно может быть нанесено в начале работы, сразу, а затем уже по натуре уточняется контур изображаемой формы.

Нередко в работе над набросками применяются сразу все графические средства: линия, штрих и тональное пятно или в комбинациях: линия и тон и др.

Образцами такого одновременного использования всех графических средств в одном рисунке могут служить наброски Н. Купреянова, исполненные техникой перо-тушь.

Контур (как основа изображения) намечен в них тонкими графическими линиями. Передавая пространство, некоторые места изображения, требующие выделения, художник подчеркнул более широкой графической линией, пользуясь тонкой кистью (или деревянной палочкой), а форма и «цветность» изобра-









*46. Н. Купреянов.* Зарисовка морского пейзажа. Перо, тушь, кисть

*47.* Учебный набросок фигуры рабочего. Кисть, тушь

*48. В. Стекольщиков.* Набросок «На бульваре». Фламастер

*49. И. Большакова.* Набросок «Девочка». Темпера

*жаемых объектов выявлены штрихами (рис. 46).*

В другом наброске для нанесения тонального пятна применены параллельные или перекрещивающиеся линии и штрихи, а в наиболее темных местах сплошная заливка тушью *(рис. 47).*

Следует иметь в виду, что применение графических средств (линия, штрих и тональное пятно) органически связано с особенностями графического материала, который используется для этой цели.

Штрихи, нанесенные на бумагу разного сорта карандашами, или штрихи, сделанные пером—тушью, акварелью при помощи кисти, зрительно воспринимаются по-разному.

Тональные пятна одной силы, выполненные штрихами или акварелью, отличны друг от друга по своему графическому звучанию.

Поэтому один и тот же объект, изображенный на бумаге разными материалами, зрительно воспринимается по-иному, имеет свой изобразительный язык, обладает особыми художественными качествами.

От знания особенностей графического материала и владения техникой нанесения его на бумагу зависит сам процесс исполнения набросков и зарисовок — он может быть более коротким или длительным.



*50.* Учебная зарисовка интерьера. Черная акв., кисть

## ГРАФИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ И ИХ ПРИМЕНЕНИЕ

Графическими материалами принято называть материалы, которыми рисуют и на которых рисуют (карандаши, уголь — простой и прессованный, сангин, акварель, тушь, бумага разных сортов, картон, калька).

Материалы принято разделять на «сухие» и «мокрые»*. Существует много разных технических приемов для нанесения материалов на поверхность бумаги.

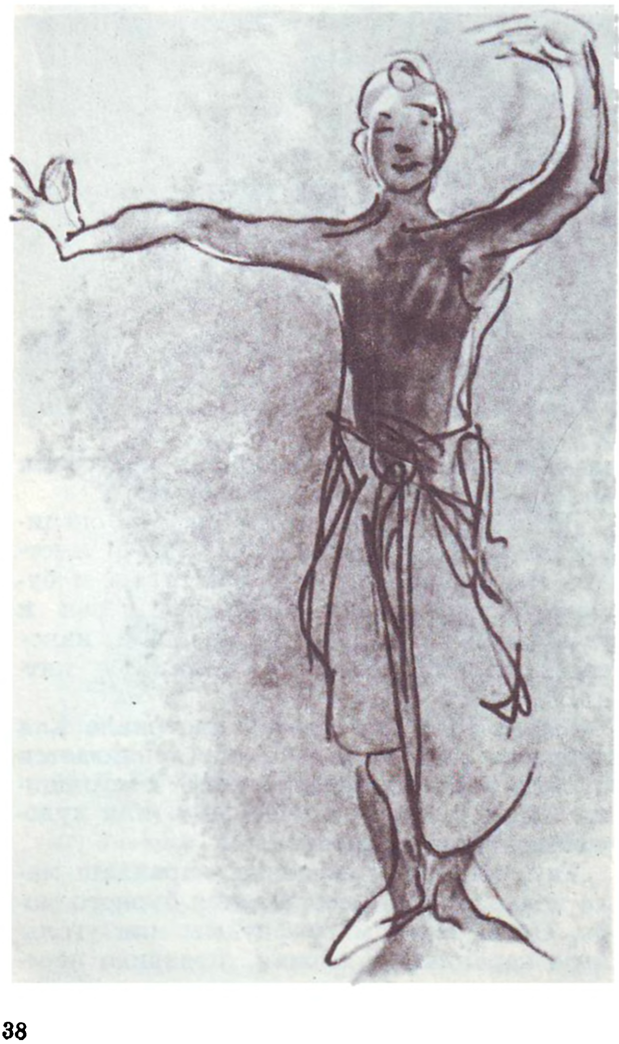
Для этого применяются разные специальные приспособления (мягкие и жесткие карандаши, кисти, замшевые и бумажные растушёвки, стальные перья и т. д.), которыми проводятся линии, наносятся штрихи, создается тональное пятно и т. д.

Выбор того или иного материала для наброска или зарисовки обусловливается прежде всего их содержанием и стоящими перед рисующим учебными (или художественными) задачами.

Так, твердый графитный карандаш мало подходит для изображения бурного моря. Очень мягким графитным или угольным карандашом можно правдиво пере-

* Материалы, которые разводятся водой.





*51.* Учебная зарисовка «Сапожник». Тушь, сухая кисть

*52. О. Роден.* Набросок «Танец». Акв. кисть, итальянский кар.

дать движение водной стихии, тяжелые тучи на небе, но твердый графитный карандаш окажется незаменимым, если надо зарисовать тонкий орнамент чеканки по металлу или передать легкий рисунок кружева.

Для передачи резкого освещения *(рис. 47)* или силуэта предмета *(рис. 48, 49)* трудно найти более выразительные по контрасту материалы, чем угольный карандаш, прессованный уголь, черная тушь и белая бумага, а для показа глубокого затененного пространства в интерьере более пригодным и выразительным материалом могут оказаться одноцветная акварель, нанесенная на бумагу мягкой кистью, «мокрый соус» *(рис. 50)* и так называемая «сухая кисть»* *(рис. 51).*

Качество бумаги, ее фактура также оказывают влияние не только на техническую, но и на художественную сторону рисунка.

При выборе материала для учебного наброска надо учитывать как содержание наброска, так и способ его исполнения ( с натуры, по памяти и т. п.).

Для наброска по представлению, поскольку его исполнение не связано с непосредственным обращением к натуре и поэтому время исполнения не ограничено, могут быть использованы почти все графические материалы, так как занятия учащихся такими набросками происходят либо в классе, либо дома.

В работе над набросками-эскизами по воображению, очевидно, окажутся менее пригодными те материалы, которые не снимаются резинкой и не смываются водой, задерживая этим возможность продолжения работы на том же листе бумаги.

В других типах набросков, в той или иной мере связанных с состоянием натуры и требующих особо быстрой работы, пользование графическими материалами более ограничено. Работа над ними обычно происходит в условиях крайне сжатого времени. Поэтому графический материал своими свойствами должен содействовать их исполнению. Он должен быть

---

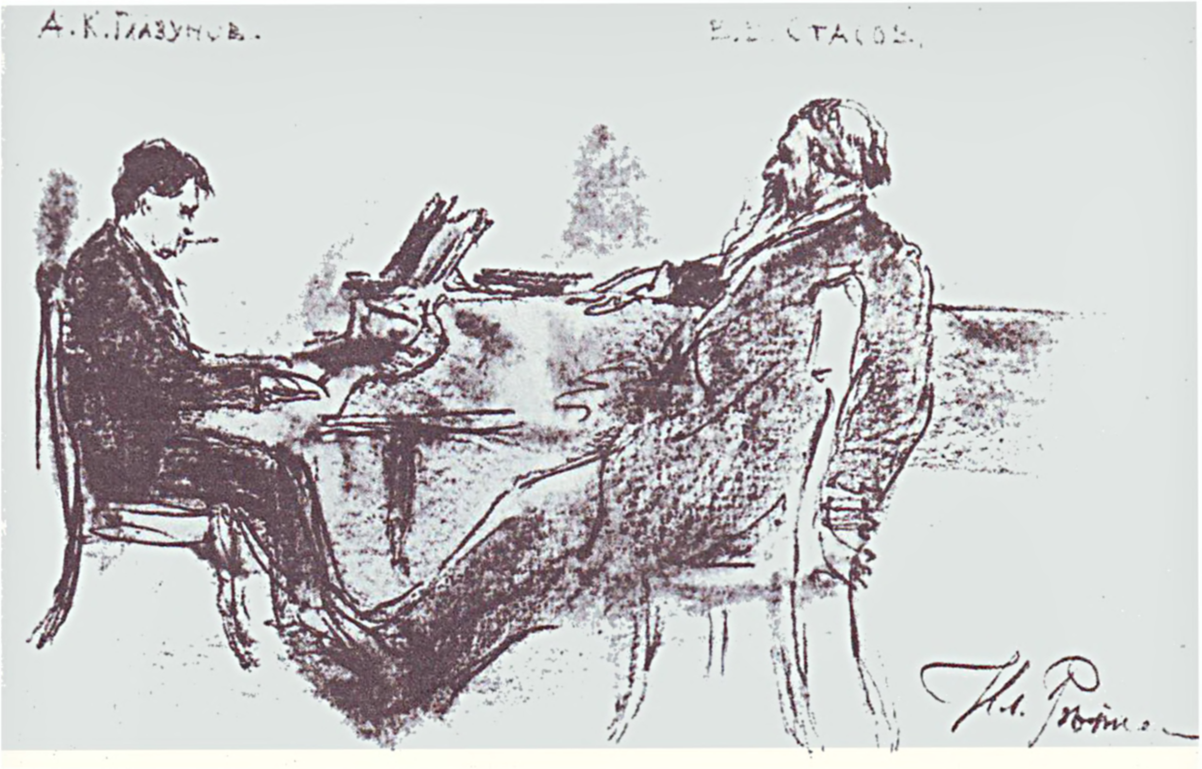
* См. приложение «Обзор графических материалов и техника работы ими».



*53. Ю. Гершкович.* Набросок «На палубе». Фламастер, акв., кисть

настолько гибким и податливым, чтобы при нанесении на поверхность бумаги подчиняться движению руки и самым легким нажимам, оставляя при этом разнообразный по характеру и четкий графический след. Желательно, чтобы красящее вещество этого материала было интенсивным и достаточно контрастным по отношению к белой или тонированной бумаге и обладало вместе с тем широким тональным диапазоном.

Кроме того, при выборе материала для учебных набросков приходится особенно учитывать его универсальность, то есть широкую возможность пользования им в любых условиях (классных и внеклассных) без предварительной подготовки, связанной с потерей времени, от чего иногда вообще зависит, быть или не быть наброску. На первой стадии обучения наброскам с натуры особое значение получает простота и удобство применения графического материала. Прежде всего графический материал не должен мешать аналитической работе учащихся, так как все же важнейшей стороной в это время следует считать освоение метода анализа и обобщения. Поэтому желательно, чтобы учащиеся вначале исполняли наброски тем материалом, в использовании которого они имеют некоторый опыт. Обычно это графитные карандаши «3М». Более мягкими графитными карандашами первое время не рекомендуется пользоваться, так как рисунок, сделанный ими, размазывается во время работы.




54. *И. Репин.* Набросок «Глазунов и Стасов». Итальянский кар.

Что касается бумаги, то для первых занятий набросками наиболее пригодна такая бумага, по которой карандаш движется, не встречая сопротивления, то есть гладкая или чуть шероховатая, достаточно проклеенная (но не «меловая»), лучше всего хорошего сорта писчая бумага или несколько более плотная, так называемая картографическая.

Рисуя на такой бумаге, учащиеся с самого начала приучаются ее беречь, работать обдуманно и внимательно, не допуская ошибок, тем более, что применять резинку при исполнении набросков вообще не рекомендуется. Это делается с определенной целью: заставить учащихся перед началом работы представлять себе набросок как бы уже сделанным в формате рабочего листа, чтобы этим дисциплинировать всю работу и не проводить лишних штрихов и линий.

Когда метод освоен, умелое использование графических материалов — вопрос только практики и времени. После этого станет не только возможной, но и просто необходимой бо́льшая свобода в применении графических материалов. Тогда задача использования их особых свойств и качеств будет связываться и с содержанием наброска, и с его художественной выразительностью, и с его практическим назначением.

Не меньшее значение при этом будет иметь правильное применение инструментов, которыми наносится на бумагу графический материал (кисть, перо, деревянная палочка, стеклянная трубочка и др.).

Знание свойств, присущих каждому материалу, значительно обогатит технические и творческие возможности учащихся.

Умелое использование в одном рисунке нескольких разных материалов* и графических средств позволяет не только экономить время (что всегда нужно), но облегчить и упростить работу, придать наброску свое особое графическое звучание.

Образец такого сочетания нескольких материалов в одном наброске можно увидеть в силуэтном наброске французского скульптора О. Родена. По легко намеченно-

* См. в приложении «Обзор графических материалов».

му тонкому карандашному контуру мягкой кистью проложено акварелью тональное пятно, соответствующее силуэту всей массы модели, а затем пером-тушью укреплен контур *(рис. 52)*.

Следует иметь в виду возможность использования способности некоторых графических материалов растушевываться или размываться.

Так, в линейном наброске художника Ю. Гершковича все тени исполнены размывкой чернил. кистью *(рис. 53)*.

В наброске И. Е. Репина основные темные массы натуры нанесены на лист мягким графитным карандашом «в растирку», а последующее уточнение контуров фигур выполнено более темным твердым материалом (карандаш «Негро», или так называемый «итальянский») *(рис. 54)*.

Предлагая учащимся тот или иной графический материал, преподаватель должен учитывать особенности техники работы этим материалом, а также пригодность сорта бумаги для этой техники. Так, если для набросков с движущейся (живой модели) предложить учащимся так называемую «рисовальную» бумагу для техники перо-тушь, значит наверняка осложнить решение учебной задачи. На этой малопроклеенной и поэтому непрочной бумаге движение руки тормозится, перо начинает царапать, разрушая поверхность бумаги, оставляя расползающуюся, неровную по краям линию или штрих. Задержки в работе, происходящие из-за неудачного сочетания сорта бумаги и графического материала, вызывают у учащихся чувство досады.

Предложенная под технику перо-тушь белая гладкая, достаточно плотная писчая бумага не вызовет задержек и значительно облегчит работу.

# Часть вторая

## ОБЩИЕ И ЧАСТНЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

### ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ УЧЕБНЫХ ЗАДАНИЙ ПО КРАТКОСРОЧНЫМ РИСУНКАМ

Обобщая все сказанное о способах работы над набросками и зарисовками, можно проследить общую линию последовательного нарастания сложности в работе при обучении краткосрочным рисункам. Она выглядит следующим образом:

1. Зарисовки, исполняемые по наблюдению только с натуры, — это подготовительный тип обобщенного изображения, переходный к набросками с натуры с ограниченным временем исполнения.

2. Наброски по наблюдению с натуры — это основной, ведущий тип обобщенного изображения, который сопровождает весь курс обучения рисунку в виде классных, домашних, самостоятельных занятий и служит отправным при обучении наброскам.

3. Специальные упражнения, направленные на развитие способности к зрительному запоминанию, которые вначале периодически сопутствуют обучению наброскам с натуры, а затем постепенно переходят в наброски, исполняемые комбинированным способом (сначала по наблюдению — с натуры, а затем — по памяти).

4. Через некоторое время, достаточное для освоения способа их исполнения, комбинированные наброски переходят в другой, более сложный по способу исполнения тип наброска только по памяти, то есть после наблюдения, от начала до конца без натуры, только на основе зрительного запоминания.

5. Наброски по памяти можно считать переходными к следующему типу набросков по представлению, которые служат специальными упражнениями для развития способности изображать «от себя», без натуры. Наброски по представлению нужны и как подсобные упражнения к наброскам по воображению (наброски-эскизы).

6. Наброски, исполняемые комплексным способом, заканчивают все обучение. По существу они являются итоговыми упражнениями, требующими от учащихся умения применять все способы работы, которыми они овладели за годы обучения рисунку. Они, так же как и наброски «от себя» (по представлению), служат подсобными в практической работе над набросками-эскизами (по воображению), то есть в работе над композиционными решениями художественного замысла.

Система обучения наброскам, построенная на постепенном усложнении спосо-

бов их исполнения, должна быть связана с объектами изучения в длительном рисунке.

По существующей методике эти объекты расположены по принципу «от простого к самому сложному» в общепринятом порядке, то есть от различных неподвижных («мертвых») объектов предметного мира — к живому, к человеку.

Объекты изучения распределены по степени их сложности на следующие основные группы:

1) «мертвая» натура, 2) растения, 3) животные, 4) человек.

Эта последовательность расположения объектов изучения в длительном учебном рисунке совпадает с общей линией обучения краткосрочным рисункам:

1. Зарисовки и наброски по наблюдению с неподвижной («мертвой») натуры.

2. Наброски и зарисовки с растений — с условно неподвижной натуры.

3. Наброски с животных (анималистические) — с непозирующей живой натуры, исполняемые комбинированным способом (сначала по наблюдению, затем по памяти).

4. Наброски с человека — с позирующей и с непозирующей живой модели, исполняемые с натуры комбинированным способом и только по памяти.

5. Наброски с групп непозирующих людей (композиционные), исполняемые комплексным способом, включающим все способы исполнения.

Все эти наброски объединяет общий признак — хотя бы самое короткое зрительное восприятие и очень беглое непосредственное наблюдение натуры*.

Таким образом обучение подсобным краткосрочным рисункам связывается с основными длительными учебными заданиями по программе «Рисунок».

Объем настоящего методического пособия не позволяет проследить шаг за шагом все учебные задания по краткосрочным рисункам**.

Поэтому, переходя к практическому разделу пособия с целью наметить и установить методику обучения краткосрочным рисункам, мы остановимся главным образом на наиболее трудных моментах, почти всегда возникающих на разных этапах обучения.

Как показывает практика, основные трудности для учащихся возникают: 1) при переходах на более сложный по содержанию натурный материал; 2) при освоении нового способа работы над набросками; 3) при решении некоторых отдельных заданий.

Поэтому в наших замечаниях наибольшее внимание направляется на освещение и последовательное раскрытие главным образом вводных заданий по каждой из указанных групп, придерживаясь общепринятого порядка: «мертвая» натура, растения, животные и человек.

Ввиду того что в начале обучения наиболее трудным для учащихся оказывается овладение основным в работе над краткосрочными рисунками — методом наблюдения, анализа и обобщения, методические замечания следует начать с разъяснения этого вопроса.

## ТИПИЧЕСКОЕ И ХАРАКТЕРНОЕ

Очень важно, чтобы в самом начале обучения краткосрочным рисункам преподаватель в краткой, доступной форме и на конкретных примерах раскрыл и объяснил учащимся, что значит «обобщать» и «обобщенное реалистическое изображение», что является главным, существенно нужным для обобщенного реалистического изображения.

Содержание беседы заключается в следующем:

Главное — это то, что составляет самую суть предмета, основу его внешней видимой формы, иначе говоря — ее строение (конструкция). Сущность предмета скрыта под его внешней формой, и ее нельзя увидеть. Поэтому, чтобы правильно и правдиво изобразить воспринимаемую форму, прежде всего надо в ней разобраться, понять ее строение.

Существенное заключается в том, что оно является всеобщим, одинаковым для всех аналогичных предметов и явлений, то есть типическим.

Одинаковое и обязательное для всех стульев устройство — сиденье со спинкой и ножки, которых для устойчивости, очевидно, должно быть не менее трех. Без ножек, сиденья и спинки стульев не бывает.

* Наброски по представлению, как не связанные с непосредственным восприятием натуры, в эту систему не входят и могут применяться в процессе обучения как проверочные и с целью развития способности представлять.

** К тому же в художественных учебных заведениях среднего звена (средняя художественная школа, художественно-прикладные и педагогические училища) учебный процесс строится неодинаково.



55. Стул и его конструкция

Эти признаки типические для всех стульев.

Но сиденья у стульев, так же как и спинки, могут быть разными по форме, по размеру и по материалу (квадратные, круглые, овальные, большие, маленькие, деревянные, жесткие или мягкие, обитые тканью и т. д.). Ножки в свою очередь бывают прямые или гнутые, гладкие или резные и т. д. Такие индивидуальные особенности формы предмета и пропорции* должны быть отнесены к его характерным признакам *(рис. 55)*.

* Пропорции — размерные соотношения частей.

Длительный штудировочный рисунок, задачей которого является исчерпывающее реалистическое изображение, исполняется последовательно по принципу: от общего — к частному, а затем от частного — к общему с последующим синтезом того и другого, то есть объединение всех частей в единое целое, обобщение производится под конец.

В наброске же обобщение, будучи действием сознания, происходит в самом процессе исполнения и является результатом наблюдения натуры, анализа строения ее

формы и отбора деталей, существенно необходимых для неполного реалистического изображения.

Поэтому вначале внимание должно быть направлено прежде всего на анализ строения формы с целью определения типического, а затем уже на критический отбор характерного.

Степень неполноты обобщенного изображения зависит от сложности задачи, которая решается в наброске, от его содержания (предмет изображения) и назначения и в значительной мере от объективных условий (время и состояние натуры: покой, движение и т. п.).

Вначале учащихся особенно затрудняет одновременность наблюдения и анализа, необходимых, чтобы исполнить набросок в заданный жесткий, короткий срок.

Чтобы облегчить учащимся освоение метода анализа и обобщения, рекомендуется предложить несколько вопросов, направляющих ход анализа, которые можно мысленно ставить себе в процессе исполнения зарисовок и набросков в указанном порядке:

1. Что это или кто это?
2. Какое строение формы или как это устроено? (Конструкция.)
3. На какие аналогичные знакомые предметы это похоже, и что у них имеется одинакового? (Типическое.)
4. Чем это отличается от аналогичных предметов? (Характерное.)
5. Что здесь случайное (и поэтому лишнее), что можно отбросить без ущерба общепонятности и убедительности изображения? (Отбор.)

Из ответов на эти вопросы и намечается какой-то общий вывод (итог), который требуется (как можно скорее, чтобы не забыть!) отобразить на бумаге.

## ЗАРИСОВКИ И НАБРОСКИ С НЕПОДВИЖНОЙ («МЕРТВОЙ») НАТУРЫ

По программе «Рисунок» первый семестр посвящается в основном изучению конструкции и построению простых геометрических тел и их комбинаций.

Зарисовки и наброски при этом служат короткими вспомогательными повторными упражнениями, на которых закрепляются знания, полученные на основных длительных учебных заданиях.

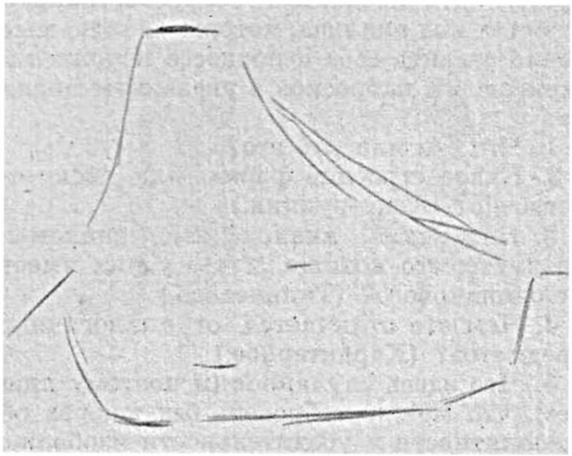
В то же время происходит ознакомление с разными способами исполнения краткосрочных рисунков. Эта одновременность облегчает учащимся освоение метода анализа и обобщения.

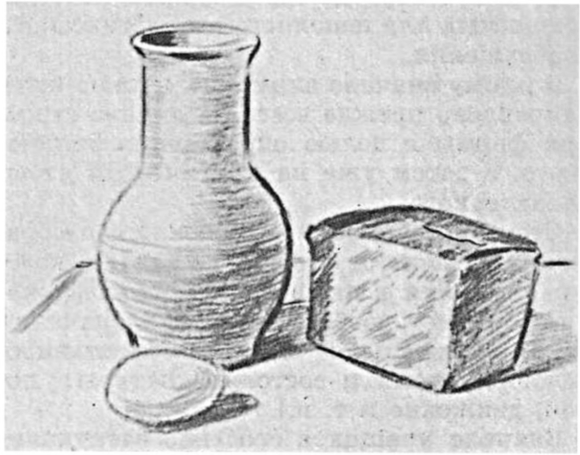
Для овладения методом анализа строения формы учащимся не следует предлагать в качестве натуры гипсовые и проволочные модели простых геометрических тел (шар, куб, пирамида, конус), которые являются лишь абстрактными эталонами обобщенной формы. Обучать методу обобщения на уже предельно обобщенных по форме объектах — не имеет смысла.

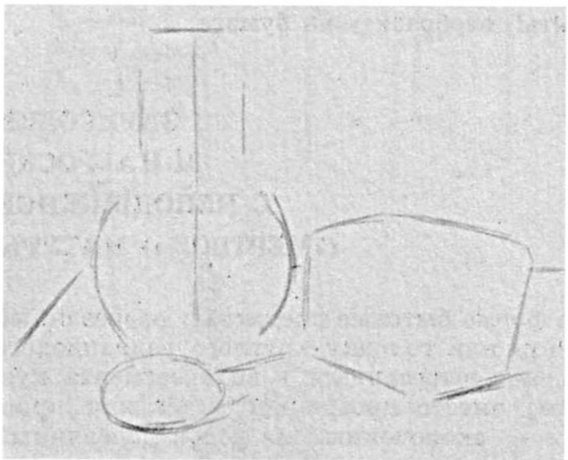
Чтобы научить анализировать и находить в форме предмета типичное и характерное, безусловно целесообразнее предлагать в качестве натуры для набросков и зарисовок вместо гипсового шара близкие по форме бытовые предметы: разрезанный арбуз или головку круглого голландского сыра с вырезанным в виде сегмента куском; вместо прозрачного куба или призмы — сколоченный из досок деревянный ящик или кухонный стол с открытой дверкой, вместо усеченного конуса — коническое ведро или цветочный горшок с отбитым краем и т. п.

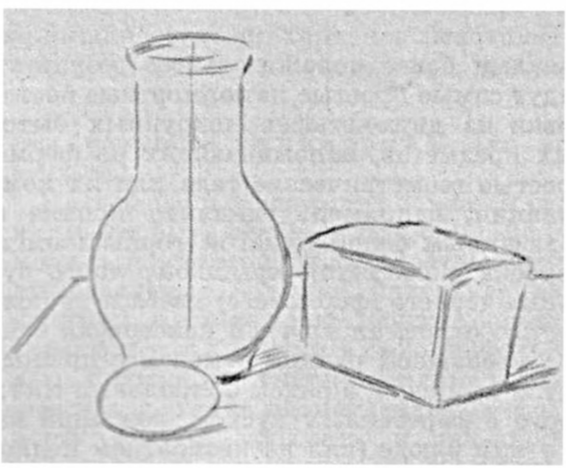
На первых занятиях краткосрочными рисунками более положительный результат дадут самые простые натюрмортные постановки из двух-четырех некрупных бытовых предметов, напоминающих по форме простые геометрические тела или их комбинации, например: глиняная кринка с обвязанным белой бумагой горлышком и коробка с открытой крышкой; часть буханки черного (формового) хлеба и не полностью открытая круглая консервная банка; небольшой ручной чемодан с приподнятой крышкой, а рядом футбольный мяч; арбуз с вырезанным куском, лежащий на круглом блюде (или на квадратном подносе), и рядом кухонный нож с деревянной круглой ручкой.

Натюрмортные постановки, хотя для изображения они несколько сложнее,









*56—59*. Стадии работы над наброском

больше заинтересовывают учащихся, чем отдельные предметы *(рис. 60—62)*.

Зарисовывая натюрморт, приходится думать не только над определением общего (типического) и искать индивидуальное (характерное) в каждом предмете, но и сравнивать предметы между собой по строению формы, по размерам и по другим признакам.

Простые предметные натюрмортные постановки переводят относительно легкую задачу компоновки изображения одного предмета в формате рабочего листа на более сложную — задачу композиционного размещения изображаемых объектов в условном пространстве листа.

Задача усложняется еще и тем, что здесь приходится наблюдать и анализировать не только форму изображаемых предметов, но одновременно определять пространственные и размерные отношения между ними.

Это всегда связано с применением правил наглядной перспективы, с определением «на глаз» расстояний между предметами (что представляет особую трудность при низких точках зрения на предметы), а также с умением показать разной силой штриха или линий положение предметов на разных планах.

*Первое двухчасовое занятие* посвящается зарисовкам таких несложных натюрмортов. Чтобы попусту не водить и не черкать карандашом по бумаге, рекомендуется*, как бы прицеливаясь и мысленно на-

* С целью приучить предварительно обдумывать свою работу предлагается не пользоваться резинкой.

щупывая размер и место будущего изображения, поначалу искать, проводя карандашом только по воздуху над поверхностью бумаги, даже не касаясь ее; затем уже можно намечать легкими линиями общую границу всей массы предметов, входящих в натюрморт, чтобы сейчас же после этого разбить ее на основные составляющие части и провести вспомогательные линии (например, оси симметрии, направляющие оси) *(рис. 56, 57)*.

Затем, не отвлекаясь на детали, уверенными точными линиями или штрихами надо смело и решительно наносить контур, в котором должно чувствоваться и найти свое отражение строение формы предметов, входящих в натюрморт *(рис. 58)*.

Только под конец можно дополнить сделанное несколькими отобранными, характерными для натуры подробностями, не нарушая цельности изображения и не размельчая его, и, если есть необходимость, проложить легкую светотень *(рис. 59)*.

Предлагая учащимся натюрмортные постановки, преподавателю надо иметь в виду, что слишком большой размер зарисовки усложняет процесс анализа и обобщения.

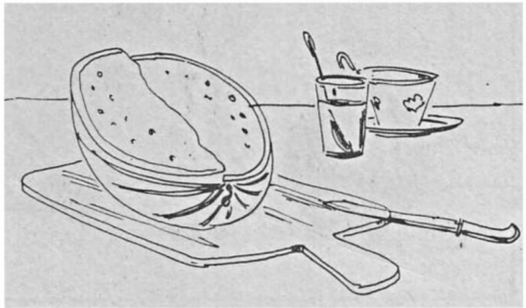
Зарисовка меньшего размера будет занимать немного времени на исполнение, оставляя больше времени для наблюдения и обдумывания.

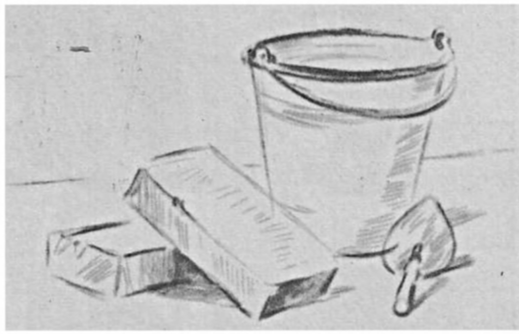
В начале обучения лучше ограничить площадь рабочего листа размером листа обычной писчей бумаги, что соответственно уменьшит и размер изображения, которое само не допускает перегрузки его излишними подробностями.

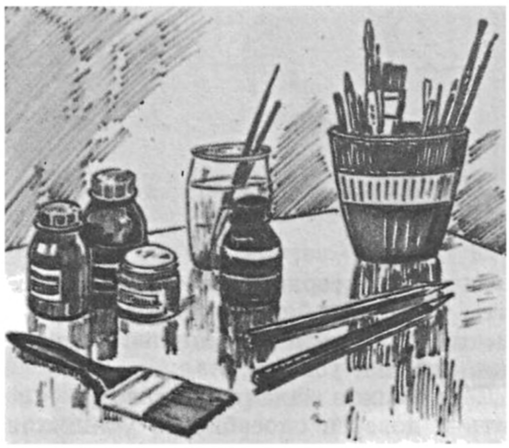
Чтобы создать условия, при которых учащиеся могут без спешки, спокойно и сосредоточенно наблюдать натуру, предлагается первые занятия посвятить только зарисовкам.

Если постепенно сокращать время на каждую последующую зарисовку, начиная от двадцати пяти минут до десяти-пяти минут, создавая таким образом условия работы, по времени исполнения приближающиеся к наброскам, учащиеся понемногу приучаются быстрее проводить наблюдение, анализ и обобщение. Тогда окажется возможным перейти от зарисовок к более коротким наброскам.

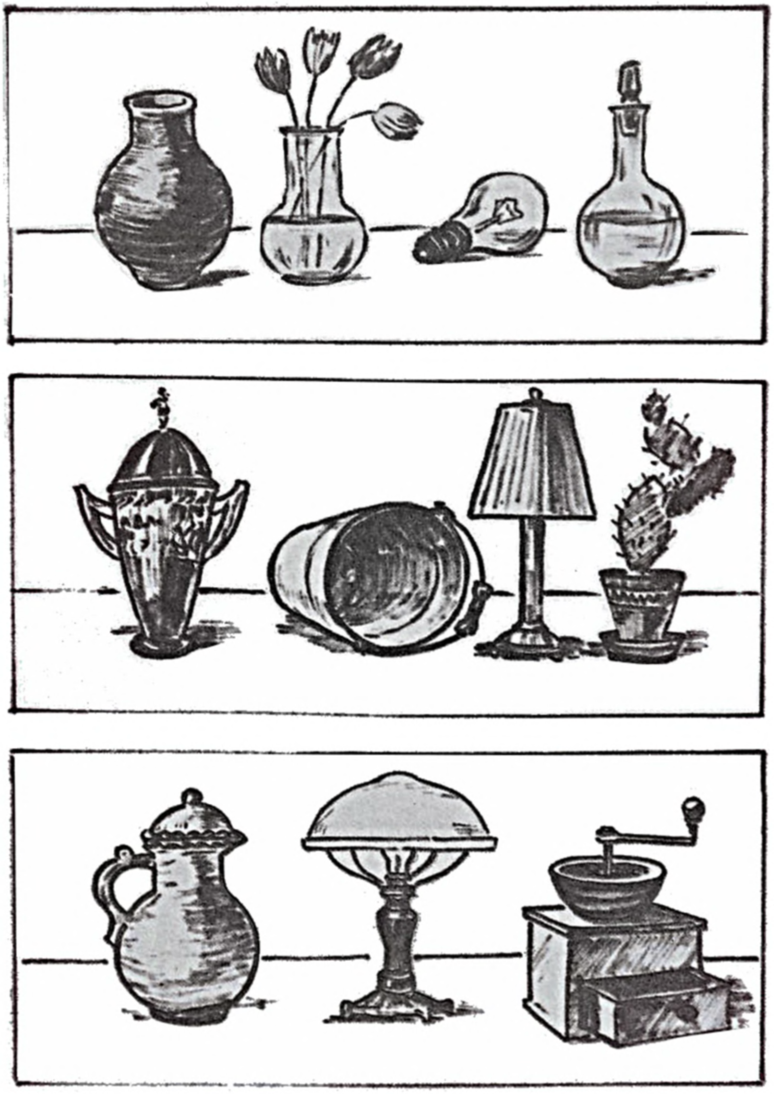
Если после выполнения трех-пяти таких натюрмортных зарисовок в условиях постепенно сокращающегося времени учащиеся в своих работах начинают давать правильные ответы на вопросы о типиче-







*60—62.* **Образцы натюрмортных постановок для учебных набросков и зарисовок**



*63.* **Упражнения в набросках с натуры и «от себя»**

ском и характерном в натуре, можно считать, что простейший путь анализа и отбора, нужного для обобщенного изображения, понят и усвоен.

Дальнейшая задача обучения — закрепить и довести способность учащихся наблюдать и одновременно анализировать до такого состояния, чтобы при любом зрительном восприятии обобщение происходило без особого напряжения.

Следующее двухчасовое занятие краткосрочными рисунками состоит из трех упражнений. Все они направлены на развитие умения ориентироваться в характере формы и являются первыми опытами в исполнении рисунков «от себя» (без натуры), на основе запаса имеющихся представлений о знакомых бытовых предметах.

*Первое упражнение.* Сделать с натуры на одном листе наброски с четырех отдельных разных бытовых предметов, форма основных частей которых напоминает комбинацию одних и тех же двух простых геометрических тел. Например: шар (или часть шара) и цилиндр; конус (или усеченный конус) и призма. Предлагаемые предметы должны иметь некоторые детали , отличающие их друг от друга. Эти детали должны быть показаны в набросках.

Предметы устанавливаются на столе, поодаль один от другого, и освещаются сильным лобовым верхне-боковым светом так, чтобы на них было как можно меньше затененных мест, а падающие от них тени не касались предметов *(рис. 63).*

*Второе упражнение.* Сделать на одном листе «от себя» (без натуры) четыре наброска разных знакомых бытовых предметов, из которых каждый по форме в основном напоминает одно простое геометрическое тело, например, призму, конус или шар *(рис. 63).*

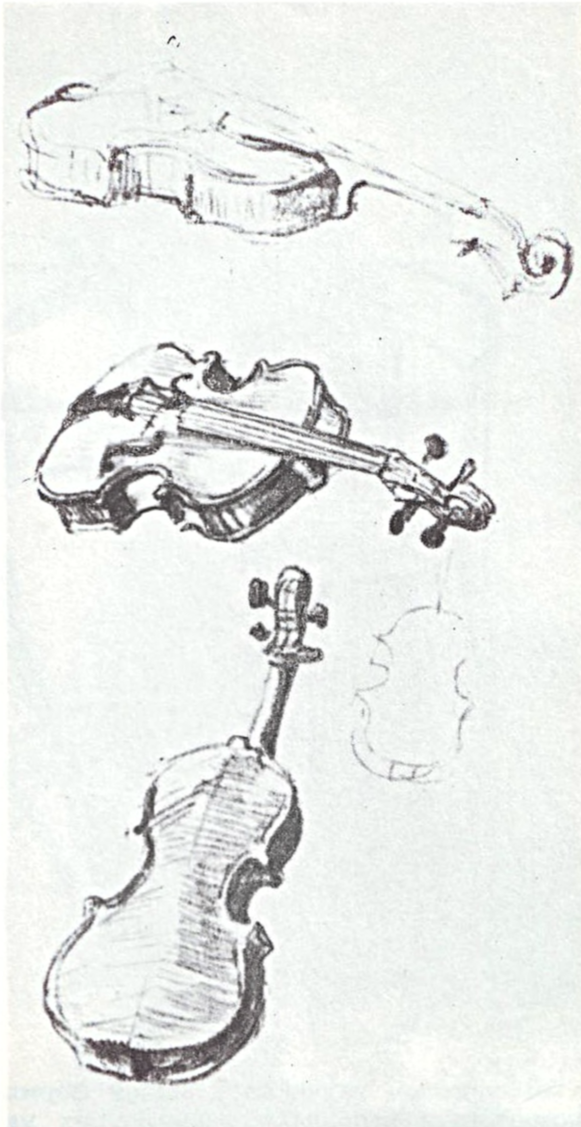
*Третье упражнение.* Исполнить «от себя» (без натуры) на одном листе три наброска разных бытовых предметов, в основе строения формы которых лежат комбинации только двух простых геометрических тел, например: куб и цилиндр, шар и конус, призма и пирамида или другие сочетания их *(рис. 63).*

Наброски исполняются графической линией или штрихом. При построении разрешается легко наносить требуемые вспомогательные линии, например ось симметрии и другие. Сопоставление пропорций между отдельными предметами в рисунках не обязательно.

На обдумывание и исполнение каждого из этих упражнений отводится не более двадцати минут.

*Четвертое упражнение.* Зарисовка с одного бытового предмета, несложного по форме, но с некоторым количеством характерных деталей, например: старинный металлический кофейник с крышкой и деревянной ручкой, с несложным орнаментальным украшением; фарфоровый чайник или молочник с цветами или другим декоративным оформлением по поверхности; небольшая керамическая ваза с ангобной росписью или глиняный кувшин и т. п. Задача зарисовки состоит в том, чтобы, сохраняя «цельность изображения», правильно* передать форму и показать наиболее характерные детали**.

Обучение краткосрочным рисункам с неподвижной натуры получает дальнейшее развитие на втором и третьем семестрах, когда в качестве натуры для длительного штудирования предлагаются более сложные по форме объекты, как, например: многопредметные натюрморты, гипсовые



*64. В. Серов.* Наброски «Скрипка» Кар.

слепки с различных сложных орнаментов, интерьерные постановки с включением разнообразных по форме и по размерам предметов.

В число предметов для подобных зарисовок иногда включаются и такие, форма которых лишь отдаленно напоминает сложные комбинации геометрических тел, например: музыкальные инструменты (домра или мандолина).

Наброскам и зарисовкам отдельных предметов желательно посвятить три двухчасовых занятия, которые проводятся с целью познакомить учащихся со специаль-

---

* «Правильно» означает прежде всего точность пропорций между основными частями целого.

** Для тренировки следует предложить учащимся изобразить тот же предмет по памяти.



65. Стул в разных положениях

ным способом изучения сложной формы посредством исполнения нескольких набросков и зарисовок одного предмета с разных точек зрения на него.

Для первого такого занятия в качестве натуры следует предложить не один предмет, а несколько самых разных, примерно одинаковых по сложности формы, например: большая морская раковина, скрипка *(рис. 64)* или гитара, боксерская перчатка, кузнечные тиски, электроутюг, мясорубка.

Предметы ставятся на невысоких подставках в разных местах класса, чтобы можно было удобно разместить всю группу по три-пять учащихся вокруг каждого предмета. Освещение верхне-боковое, не сильное.

Надо выполнить несколько набросков и зарисовку так, чтобы, посмотрев на сделанные рисунки, можно было бы получить ясное общее представление о форме натуры и о ее характерных особенностях.

Учащимся предстоит внимательно присмотреться к избранному объекту изображения, чтобы по своему усмотрению наметить нужные точки зрения на натуру, продумать компоновку листа и размеры будущих набросков и зарисовки с учетом имеющегося в распоряжении времени (два учебных часа, то есть девяносто минут).

Во время работы разрешается переходить вокруг натуры с одного места на другое, а для исполнения зарисовки (в более крупном масштабе) — приближаться к натуре, не мешая, однако, при этом другим рисующим.

На втором двухчасовом занятии условия работы изменяются. Объекты изображения остаются те же. Но учащиеся размещаются у любого из тех предметов, который они еще не рисовали, и уже не покидают своего места до конца занятия.

В течение первого часа преподаватель через каждые десять минут поворачивает предметы, предлагая учащимся тем самым другую точку зрения на натуру. Второй час преподаватель, поворачивая предметы, постепенно сокращает время на каждый набросок (десять, восемь, шесть и пять минут), чтобы довести его до минимально возможного (три-две минуты). Таким образом, учащиеся получают возможность поправить или дополнить нарисованное в течение первого учебного часа.

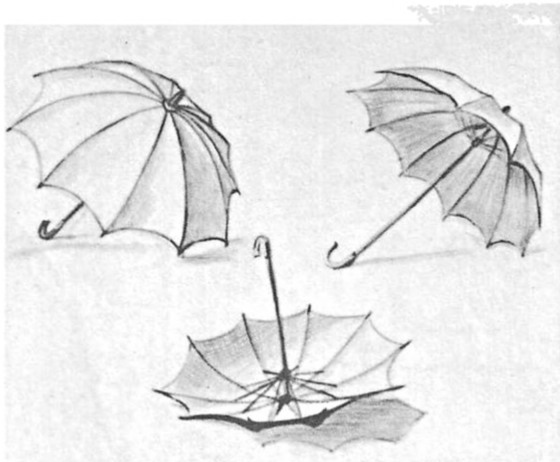
На третьем занятии предлагается в течение первого учебного часа исполнить серию набросков с одного предмета. Учащиеся размещаются не бл: же трех-четырех метров вокруг (или полукругом) у невысокого подиума (подставки).

Преподаватель ставит на подиум один какой-либо достаточно крупный бытовой предмет, строение которого на первый взгляд кажется довольно простым, например: деревянный стул с гнутыми ножками и спинкой (венский); обыкновенный или детский трехколесный велосипед, раскрытый зонтик и т. п. *(рис. 65—68).*

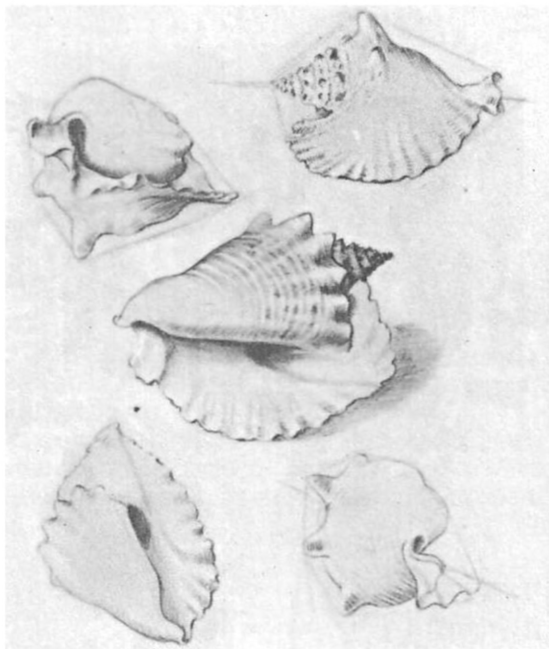
В течение первого часа преподаватель по заранее намеченному плану несколько раз меняет положение предмета по отношению к рисующим, произвольно сокращая или увеличивая время на каждый набросок с таким расчетом, чтобы на наиболее трудные для изображения положения (например, стул лежит на спинке или стоит, опираясь на спинку и передний край сиденья, или в наклонном положении с упором только на две ножки*) предоставлялось несколько больше времени.

Благодаря этому учащиеся получают возможность возвращаться к прерванному,

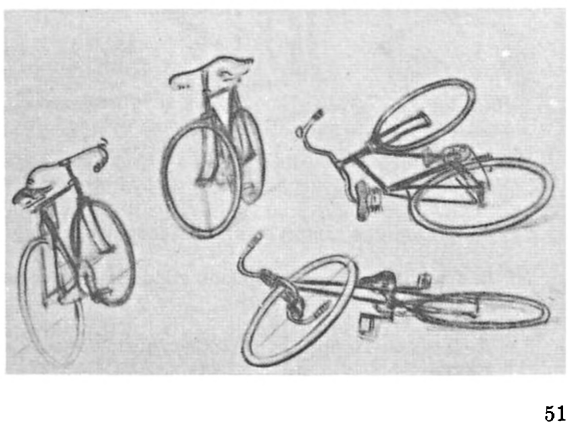
* Чтобы не закрывать натуру от рисующих, под спинку подставляется соответствующей длины палка.



*66. А. Барщ.* Зарисовки раскрытого зонтика. Кар.



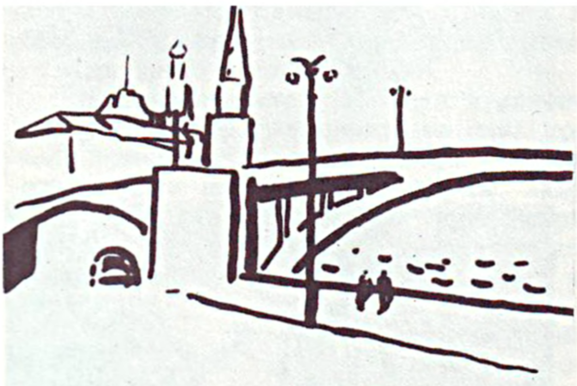
*67. А. Барщ.* Зарисовки морской раковины. Кар.



*68. А. Барщ.* Зарисовки велосипеда. Кар.







*69. Н. Ермолаев.* Зарисовка новостройки. Кар.

*70. В. Стекольщиков.* Набросок городского пейзажа. Фламастер

*71. Д. Черкес.* Набросок городского пейзажа. Тушь, кисть

незаконченному наброску, чтобы довести его до желаемого состояния.

В течение второго часа учащимся предлагается исполнить «от себя» (без натуры, по представлению) два рисунка тех объектов, которые служили каждому натурой на двух предшествующих занятиях (см. занятия первое и второе), но в положении с другой точки зрения, с которой этот предмет еще не изображался.

Эти занятия, направленные на развитие зрительной памяти и способности рисовать по представлению, как бы подводят итог предыдущим занятиям.

В оценке работ учащихся прежде всего надо учитывать качество сделанных набросков, то есть цельность изображения, умение обобщенно передавать свои наблюдения, правильность найденных пропорций. Разумеется, должна быть отмечена и удачная компоновка набросков в листе.

Для всех этих занятий в качестве материала рекомендуется графитный карандаш «2М»—«3М» как наиболее удобный для такого рода упражнений. Размер — 0,25 листа.

В некоторых случаях преподаватель вправе разрешить некоторым учащимся, учитывая степень их подготовленности, выполнить эти задания другим материалом (например, угольным карандашом № 1 и черной акварелью, пользуясь тонкой колонковой кистью).

Общая учебная задача всех трех занятий — постепенно подвести учащихся к способу наблюдения и изображения в набросках со случайной и непозирующей живой натуры к так называемому комбинированному способу (сначала — с натуры, затем — по памяти).

К сказанному следует добавить, что по программе «Рисунок» изучение таких объектов, как интерьер (в классе и вне класса), а также городской пейзаж, проводится на зарисовках, то есть только с натуры, без сколько-нибудь значительного ограничения времени. Другими словами, по способу исполнения они приближаются к длительной зарисовке.

Основное учебное назначение этих внеклассных, большей частью самостоятельных занятий учащихся — развитие пространственных представлений посредством зарисовок более крупных объектов с применением на практике правил наглядной перспективы (линейной и воздушной) *(рис. 69)*.



*72. А. Колчин.* Набросок интерьера. Фламастер

В набросках интерьера и городского пейзажа их вспомогательная роль сводится к предварительному нахождению композиционного размещения на листе. Образцами такого рода пейзажных и интерьерных набросков и зарисовок являются *рис. 34, 70, 71, 72.*

На разъяснение вопросов поисков и компоновки пейзажного мотива отводится специальное время при обучении композиции.

## ЗАРИСОВКИ И НАБРОСКИ С РАСТЕНИЙ

Как объект изображения растения условно могут быть отнесены к неподвижной натуре. Условно потому, что растение фактически не является «мертвой» и абсолютно неподвижной натурой. Оно живое. Оно растет, увеличиваясь в размере, изменяя постепенно свою первоначальную форму и внешний вид; от появившегося из земли ростка — к первому листочку, от бутона — до распустившегося цветка и к созревшему плоду; от желудя — до могучего векового дуба. Но глаз человека неспособен улавливать такое сверхмедленное движение. Растения нами воспринимаются статуарно, как неподвижный объект.

В творческой деятельности художников, работающих в разных жанрах и специальностях изобразительного искусства, растения занимают значительное место. И это понятно — ни один художник-реалист не может равнодушно пройти мимо мира растений с его насыщенностью красками и тонкими цветовыми отношениями, мимо его многообразных, неожиданно причудливых форм.

Растения изображали многие большие художники: А. Иванов, К. Коровин, В. Серов, И. Левитан, И. Шишкин, М. Врубель, С. Герасимов, П. Кончаловский, а из зарубежных — Э. Мане, В. Ван-Гог и другие, и целая плеяда фламанд-





*73. В. Серов.* Наброеок «Дуб». Кар.

*74. Д. Кардовский.* Зарисовка «Сосны». Кар.

ских мастеров живописи XVI—XVII веков: Рембрандт, Снайдерс, Рубенс, Я. де Гем и многие другие.

Наиболее часто образы растительного мира раскрываются художниками в таких жанрах станковой живописи, как натюрморт и пейзаж.

Растительные мотивы занимают значительное место в орнаментально-декоративном оформлении изделий прикладного искусства, которые выполняются из разных материалов, отличающихся друг от друга по своим художественным свойствам и особенностям техники работы над ними. Поэтому трактовка формы растительного мотива в орнаментальном решении может оказаться самой различной (объемно-пространственной, декоративно-плоскостной для росписей по ткани и по фарфору; объемной или линейной — по металлу, по стеклу и по кости, а также при исполнении узорно-кружевных изделий). Но во всех случаях трактовка формы растений должна быть в той или иной мере обобщенной, чтобы изображение легко и просто можно было выполнить в материале.

Умения обобщать можно достигнуть на основе изучения строения растений с помощью многочисленных зарисовок и набросков с натуры.

Можно считать, что учебные зарисовки и наброски с растений, помогая обучению реалистическому рисунку, в то же время приводят учащихся к умению решать художественные и практические задачи прикладного искусства.

Первое двухчасовое занятие должно быть посвящено зарисовке дерева. Оно проводится в парке, на бульваре, сквере, где имеются деревья разных пород, в один из теплых осенних дней, когда листва еще полностью не опала и под кроной хорошо видны стволы деревьев, их главные и боковые ветви.

Группу учащихся следует разместить на большом расстоянии от деревьев, которые будут служить объектами изображения. При этом желательно, чтобы хорошо читался силуэт каждого дерева. Лучшим фоном будет небо.

Перед началом занятия, как всегда, проводится пояснительная беседа, во время которой учащимся могут быть показаны специально отобранные для этой цели зарисовки и наброски художников-мастеров.

В ботанике растения по различным признакам делятся на группы, классы, семей-

ства и т. д. В повседневной жизни мы привыкли без особых затруднений, лишь по одному внешнему виду, даже по одному характерному силуэту отличить дерево от кустарника, кустарник от травы, мох от гриба и т. п.

Деревья имеют твердый, покрытый корой ствол и зеленую лиственную (или хвойную) крону. У кустарника вместо главного ствола — гибкие невысокие деревянистые стебли, растущие от одного корня. У трав — тонкие зеленые стебли.

Типические для всех деревьев признаки — ствол, главные ветви, мелкие веточки, листья. Однако ствол дуба отличается от стволов березы, сосны, тополя, ели не только по цвету и фактуре коры, но и расположением главных веток и веточек по отношению к стволу, направлением их движения.

Особенность строения дерева (его каркас) обусловливает характер дерева каждой породы и силуэт кроны — всего его внешнего облика. В народном поэтическом творчестве характерные внешние признаки различных пород деревьев закрепились в таких образных эпитетах, как «дуб могучий», «сосенка стройная», «березка кудрявая», «ель раскидистая», «ивушка плакучая» *(рис. 73—75)*.

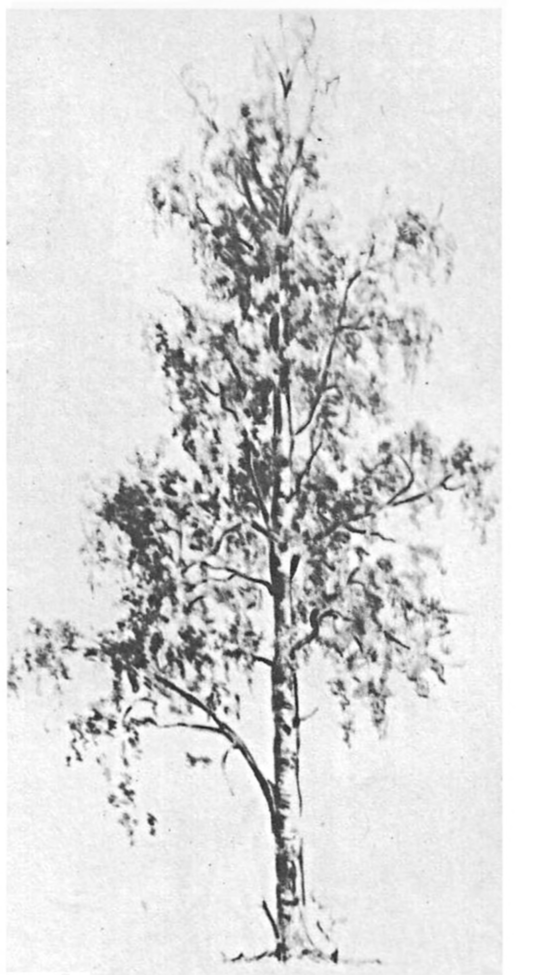
При исполнении зарисовки или наброска дерева для выявления характерных признаков формы требуется предварительный анализ строения его пространственного гибкого и прочного каркаса *(рис. 76)*.

На вопрос «каково строение дерева», то есть устройство его каркаса, ответить сразу трудно, так как он частично скрыт зеленой кроной.

Зарисовка дерева всегда должна начинаться снизу, от корней в сторону роста дерева, с нанесения на рабочий лист легких вспомогательных линий — так называемых пространственных, «конструктивных» осей, как бы направляющих движение ствола и по отношению к нему — ветвей и боковых веток *(рис. 77)*.

Затем также очень легкими касаниями карандаша намечается общая масса силуэта всей кроны, а внутри ее обязательно с соблюдением размерных отношений (пропорций) — основные части, составляющие крону в целом *(рис. 77)*.

Следующая стадия зарисовки состоит в определении по «конструктивным осям» постепенно уменьшающихся в толщине видимых частей ствола и уточнении общей массы силуэта кроны *(рис. 77)*.



*75.* Учебная зарисовка березы. Кар.

Дальнейшая работа над зарисовкой заключается в объединении отдельных частей кроны в одно целое (обобщение) посредством нанесения в затемненных местах общей легкой тени (как подсказывает натура), что придает зарисовке некоторую объемность.

Последняя стадия зарисовки — это дополнительные поиски особо характерных подробностей, которые могут выражаться, например, в выступающих из земли корнях, в особенностях фактуры коры дерева, в характерных изгибах ствола и боковых ветвей и т. п., а под конец — очень сдержанное подчеркивание штрихом особенностей контура и обобщение всей массы кроны *(рис. 77)*.

Завершение работы над зарисовкой должно быть осторожным и обдуманным, иначе может произойти разрушение цель-





*76.* Сравнительная схема строения деревьев (дуб, ель, сосна, береза)

*77.* Последовательность в изображении дерева

ности изображения и его выразительности за счет перегрузки деталями. Размер — 0,25 листа. Материал — графитный или угольный карандаш «2М»—«3М».

Учебная роль такой зарисовки весьма значительна. Учащиеся осваивают метод анализа формы и на конкретных примерах учатся выделять существенно нужное для обобщенного изображения типического. Они знакомятся также со способом применения вспомогательных конструктивных осей, облегчающих построение формы, которыми им придется не один раз пользоваться в дальнейшем.

Как домашнее задание с целью закрепления полученных знаний учащимся предлагается вполне самостоятельно сделать подобную же зарисовку дерева другой породы.

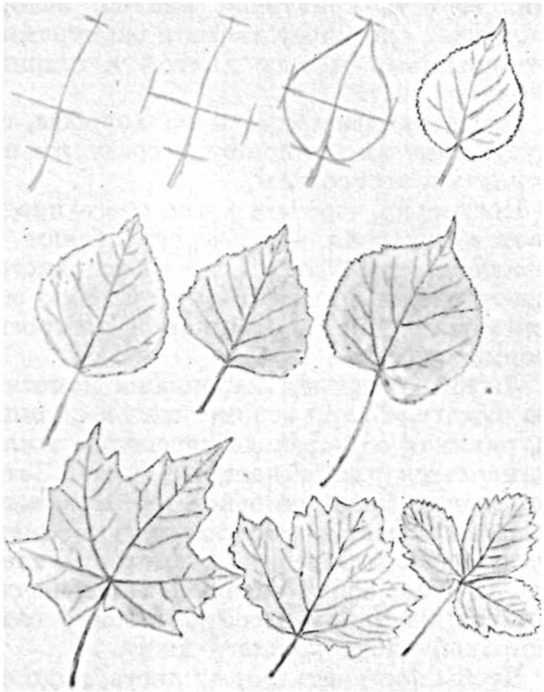
Для второго занятия каждому в качестве натуры предлагаются три близких по форме листа разных пород — тополя, березы и осины, наклеенные на белый лист бумаги (из специального собранного в период летней практики гербария). В течение учебного часа (сорок пять минут) надо сделать на одном листе контурные зарисовки этих листьев.

Перед началом занятия преподаватель в краткой беседе разъясняет задачу и последовательность работы.

Прежде чем начать рисовать, придется внимательно разобраться в натуре, задавая себе вопросы: «Что у этих листьев является одинаковым, то есть типическим, свойственным также и другим листьям?» Очевидно, эта конструкция (строение), состоящая из черешка, который, продолжаясь, переходит в главную жилку, делящую листья симметрично, на две примерно одинаковые части. По обе стороны от главной жилки отходят постепенно утончающиеся прожилки, направляясь к крайним выступающим частям листа, а от них разветвляются в обе стороны еще более тонкие. Таким образом, образуется конструктивная сетка (каркас), на которой укреплена вся плоская зеленая масса листа (листовая пластинка).

Заметим, что строение листа похоже на строение дерева: черешок напоминает ствол, прожилки отвечают ветвям и веточкам, а вся зеленая масса листа как бы соответствует кроне. Только крона дерева объемна, а лист — плоский и по своему строению почти симметричен.

Чем же эти листья отличаются друг от друга? Прежде всего внешними очертания-





*78.* Последовательное построение формы листа

*79.* *А. Барщ.* Зарисовка декоративного растения. «Традесканция». Кар., акв.

ми, то есть контурной линией, которая включает всю массу листа, и размерами — отношениями между длиной и шириной каждого листа.

Когда найдены ответы на вопросы, следует, наметив компоновку, сразу же приступить к зарисовкам.

Поскольку черешок листа и его продолжение (главная жилка) определяют направление движения всей массы листа в пространстве и служат одновременно осью симметрии, с них и начинается построение формы листьев.

Легким касанием карандаша наносятся на бумагу эти три вспомогательные линии, и, начиная от перехода черешка в жилку, намечается длина каждого листа. Затем, определив самое широкое место каждого листа и сделав соответствующую отметку на главной жилке (ось симметрии), следует нанести вспомогательные поперечные линии (крестовины) соответственно самой широкой части каждого листа.

Чтобы построить форму листа, надо сначала мысленно, а затем карандашом отметить наиболее выступающие точки его контура. Если затем соединить эти точки тонкими вспомогательными линиями (начиная сверху), на бумаге получаются геометрические фигуры, соответствующие общей конфигурации каждого листа *(рис. 78)*.

В пределах этих геометрических фигур, ориентируясь на главную жилку как на ось симметрии, надлежит построить характерный контур каждого листа, выполняя его штриховой линией.

Под конец остается только наметить по обе стороны главной жилки, начиная снизу, наиболее заметные прожилки, направленные к выдающимся наружу частям контура. Следует при этом иметь в виду, что их взаиморасположение в листе у разных пород деревьев неодинаковое. Тонкие прожилки дополняют зарисовку, делают ее убедительнее, придают некоторую материальность изображению.

Вторые сорок пять минут занятия отводятся таким же зарисовкам, с той лишь разницей, что в качестве натуры предлагаются другие три листа разных пород деревьев (или других растений), похожих между собой, но все же отличающихся по форме (например, клен, смородина, земляника) и имеющих свои характерные признаки. Этим усложняется задача наблюдения. Способ выполнения — как и в предыдущем задании *(рис. 78)*. Уже с самых первых учебных заданий по краткосрочным рисункам (в данном случае, с растений) учащиеся должны учиться цельно воспринимать общую форму и быстро анализировать ее, чтобы без задержки отвечать самому себе на вопрос «как это устроено?». Поэтому мы и уделили простым зарисовкам листьев несколько больше внимания, чем, казалось бы, это нужно.

Для следующего, третьего двухчасового занятия натурой может служить весьма распространенное комнатное декоративное растение с одночерешковыми листьями — традесканция* *(рис. 79)*.

Горшок со свисающими вниз длинными побегами растения помещается в кашпо, которое подвешивается на уровне глаз учащихся на белом фоне. Освещение — верхне-боковое, несильное. Размер — 0,25 листа. Материал — карандаш «2М»—«3М».

Требуется сделать зарисовку одного-двух побегов этого растения, а затем — дополнительную зарисовку с нескольких листьев в более крупном масштабе.

Компоновка двух изображений на одном листе бумаги потребует предварительного обдумывания. В зарисовке должно быть обращено особое внимание на правильное размещение листьев в пространстве относительно основного стебля.

Зарисовка ведется «акцентированным» штрихом. Если же для показа материальности листьев этого оказывается недостаточно, то в затененных местах натуры накладывается легкая светотень.

Если окажется возможным, полезно уделить время на еще одно упражнение, посвященное зарисовке растения, похожего по строению на традесканцию, но с листьями другой, более сложной формы, например плюща.

Кроме повторного решения задач предыдущего задания, здесь можно познакомить учащихся с особенностями других графических материалов, с применением другой техники исполнения. В частности, для этого упражнения можно рекомендовать кроме графитного карандаша технику перо-тушь или одноцветную акварель (кисть колонковая, тонкая № 8—10).

Исполненные зарисовки могут служить подсобным материалом при проведении занятий по составлению мотивов растительного декоративного орнамента на курсе «Специальная композиция».

---

* Оно может быть заменено другим, сходным по строению декоративным растением.

Задание четвертое также должно быть отнесено на холодный осенне-зимний период, когда в качестве натуры можно предложить ветку ели или сосны с шишками. Учащиеся знакомятся с графическими средствами и способами обобщенного изображения растений, у которых вместо листьев хвоя, используя для этой цели разную технику и материалы (перо-тушь, кисть — акварель, угольный карандаш).

Последними заданиями учебного года могут быть зарисовки и наброски с комнатных декоративных древообразных растений (лимон, камелия, фикус и др.).

Зимой не всегда и не везде можно в качестве натуры использовать живые цветы. Но если такая возможность имеется, то желательно перед летней практикой провести хотя бы одно-два занятия, посвященные изучению только цветка, способу быстрого анализа и приемам построения его формы в разных положениях по отношению к рисующему.

Выбор натуры бывает невелик. Приходится ограничиваться тем, что в это время можно достать в цветочных магазинах или в оранжерее, обычно — срезанные тюльпаны или нарциссы.

Строение цветов нарцисса и тюльпана несложно *(рис. 80, 81)*. Лепестки венчика расположены симметрично по кругу, цветоножка, цветоложе и чашечка просты по форме, поэтому на всех стадиях цветения не трудно разобраться в строении цветка.

Для группы следует поставить в разных местах класса в трех-четырех простых по форме сосудах с водой по два-три цветка в каждом.

В короткой беседе, сопровождаемой пояснительными рисунками углем на отдельном листе бумаги, преподаватель знакомит учащихся с содержанием занятия.

Анализ строения цветка состоит в том, чтобы быстро установить, из каких геометрических фигур и тел или их комбинаций состоит форма цветка в целом и в деталях (цветоножка, цветоложе, зеленая чашечка и венчик).

Само построение цветка заключается в постепенном наращивании формы его частей с ориентировкой на воображаемую конструктивную ось, которая проходит (начиная снизу) через стебель и геометрические центры всех частей цветка *(рис. 82)*.

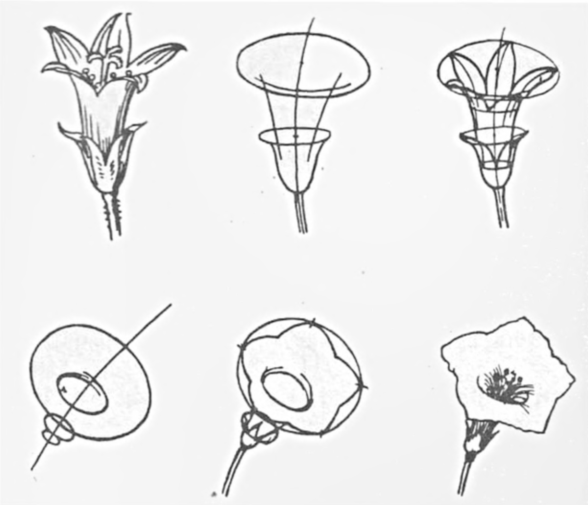
Задача построения цветка несколько усложняется тем, что, разобравшись и полностью поняв строение его формы, учащимся надо наметить на листе эту конст-





*80. А. Барщ.* Зарисовка цветка нарцисса. Кар.

*81. А. Барщ.* Зарисовка цветка тюльпана. Кар.



*82.* Схема построения цветка

рукцию в том повороте, который виден с его места. Здесь помогает знание правил наглядной перспективы и умение применять их при построении геометрических фигур и тел. В этом смысле построение цветка сложной формы служит хорошим проверочным упражнением на построение и умение строить форму «от себя» (по представлению).

Надо иметь в виду, что цветы разных растений различаются количеством лепестков, их формой, размерами частей. Поэтому для зарисовки цветка приходится строить каждый раз особую схему, соответствующую его характеру, его пропорциям и его положению в пространстве.

Имея перед глазами схему построения, учащийся может уверенно, изредка взглядывая на натуру, акцентированным штрихом передавать обобщенную форму цветка, дополняя ее отобранными во время анализа особо характерными деталями. Следует предупредить учащихся, что схема в процессе работы несет вспомогательную функцию — это только план построения формы.

Будучи результатом внимательного наблюдения и изучения натуры, схема строения хорошо удерживается в сознании. Поэтому нет необходимости строить схему полностью — лучше ограничиться только легкими заметками на бумаге и, ориентируясь на них, сразу выполнять зарисовку.

Правдивое реалистическое изображение натуры, как правило, не укладывается в мертвую геометрическую схему. Сама натура убеждает в этом. Один лепесток цветка может оказаться больше других или завернуться, выпадая из предназначаемого ему по схеме места, сохраняя, однако, симметричное положение с противоположным лепестком; другой может быть помятым или с оторванным краем и т. п. Это те характерные подробности, которыми не следует пренебрегать, выполняя зарисовку. Не нарушая цельности изображения, они придают зарисовке убедительность и живость.

Общая цель этих зарисовок состоит в том, чтобы учащиеся хорошо усвоили способ анализа строения растения, что должно подготовить их к самостоятельному изучению и обобщенному изображению растений во время прохождения летней практики в природных условиях.

Весной, перед окончанием учебного года, занятия зарисовками и набросками растений из класса выносятся на природу.

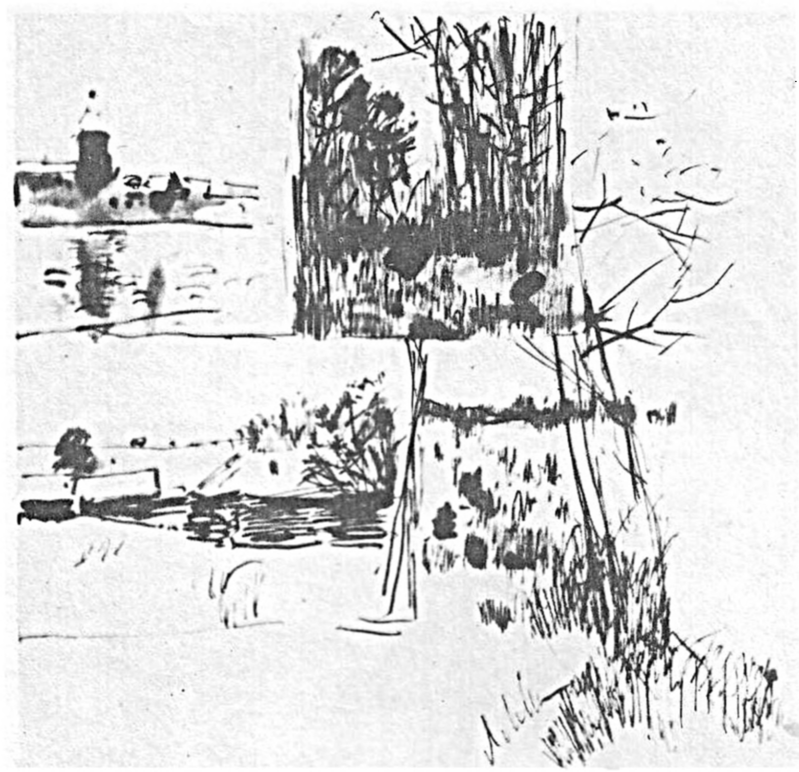
Место для первого занятия должно быть заранее выбрано преподавателем с учетом возможности решения намеченных учебных задач. Для этой цели в черте города пригодны парк, бульвар, сквер, ботанический или фруктовый сад. Но более разнообразный материал для занятий может дать поездка за город.

Различие местных климатических условий в многочисленных областях Советского Союза затрудняет рекомендацию конкретных объектов, которые можно предложить для зарисовок и набросков. Поэтому укажем лишь на те учебные задачи, которые должны быть решены в это время:

1. Продолжение изучения строения разных пород деревьев (лиственных и хвойных) и некоторых видов кустарников, встречающихся в данном районе, используя для этого метод сравнения между собой обобщенных изображений разных не сходных по своему строению (не менее двух-трех) деревьев, например, дуба и ели, березы, сосны, ветлы, ивы.

Если на выбранном для занятий месте окажутся подобные сочетания разных пород деревьев, целесообразно выполнить набросок всей группы, найдя предварительно хорошее композиционное размещение ее в листе и добиваясь обобщенной и вместе с тем ясной характеристики пород деревьев.

2. Если деревья находятся в состоянии цветения, то по выполнении первой задачи надо сразу же приступить к изучению од-



*83. И. Левитан.* Наброски пейзажных мотивов. Перо, тушь, кисть

ного дерева (по выбору), посвятив ему отдельный лист. Наряду с наброском целого дерева могут быть сделаны зарисовки отдельной ветки с листьями и цветами, зарисовки «сережек» сосны и березы, ольхи, вербы, орешника, черемухи, цветов яблони, сливы, вишни и других плодовых деревьев.

Особое внимание учащихся следует направить на передачу в зарисовке связи деревьев с землей, на которой они растут, то есть того места, где ствол соединяется с почвой, а также на изображение самой поверхности земли *(см. рис. 24, 84).*

3. Если остается время, следует предложить учащимся сделать зарисовки с полевых и лесных цветов (ландыш, фиалка, ирис, одуванчик и др.) в несколько увеличенном в сравнении с натурой масштабе.

Перед началом занятия уже на месте преподаватель проводит краткую беседу, в которой разъясняются задача и способы решения, а также согласовываются с каждым учащимся конкретные объекты изображения.

Зарисовки и наброски выполняются графитными карандашами от «М» до «3М», в альбоме (размер до 0,25 листа), а случайные — в небольшом карманном альбомчике. Нужно, чтобы все учащиеся были обеспечены складными стульчиками. На проведение такого занятия в условиях города требуется не меньше четырех учебных часов.

Второе занятие на природе проводится в промежутке между окончанием учебных занятий и началом летней практики. Для его проведения требуется больше учебных часов, так как оно связано с затратой времени на дорогу (не менее пяти-шести часов).

Назначение этого занятия — ознакомление учащихся с зарисовкой пейзажа и со способом применения набросков при поисках и построении пейзажного мотива (с целью подготовки учащихся к самостоятельной работе над пейзажем в период летней практики). Одновременно учащиеся впервые знакомятся с обобщенным изображением пейзажа.

Перед выездом следует провести беседу о работе на «пленэре» и показать, сопровождая необходимыми пояснениями, несколько репродукций предварительных



*84. И. Левитан.* Пейзаж. Кар.

набросков и зарисовок больших мастеров пейзажного жанра: И. Левитана, И. Шишкина, В. Бакшеева, А. Рылова и других, говорящих о том, какое важное значение они придавали поискам пейзажного мотива и его композиции *(рис. 83, 84)*.

Учебное задание состоит в следующем: сделать зарисовку пейзажа («кусок природы») с ограниченным количеством входящих в мотив растительных объектов (группа из двух деревьев). Возможно включение в мотив пейзажа и других второстепенных объектов, как-то: дорога, строение, изгородь, мостик через ручей с его отражением на поверхности воды и т. п. Желательно (но не обязательно) передать в зарисовке и состояние природы (весенний солнечный день, серый пасмурный день, ветер и т. п.).

Уже на месте каждому учащемуся предоставляется самостоятельный выбор пейзажного мотива для зарисовки.

В поисках мотива и его композиционного построения учащиеся делают с натуры несколько предварительных коротких набросков с разных мест, чтобы найти наиболее интересную точку зрения на пейзаж, определить формат зарисовки (отношение высоты к ширине рабочего листа) и ее расположение по горизонтали или по вертикали листа, а также наметить основные темные и светлые места в пейзаже.

Если для найденного мотива пейзажа требуется дополнительный объект (например, для первого плана старый пень, упавший сук или куст, трава или цветок и т. п.), желательно сделать специально для этого наброски или зарисовки на отдельных листах альбома *(рис. 21)*.

После консультации с преподавателем, короткого обсуждения сделанных набросков и определения окончательного варианта композиционного построения учащиеся приступают к выполнению зарисовки.

Материал — мягкий графитный или угольный карандаш, прессованный уголь.

На этом занятия краткосрочными рисунками растений на первом курсе заканчиваются.

Во втором и третьем семестрах продолжается изучение отдельных растений и пейзажа.

В самом начале занятий осенью проводится такой же выход на природу, но задачей его будут уже зарисовки и наброски многопланового пейзажа с открытым пространством, с лесом и перелесками, полями, лугами на вторых и дальних планах, с включением в мотив пейзажа воды (пруд, озеро, река) и объектов, связанных с деятельностью человека (архитектура, жилье, дорога, транспорт и т. п.), а также людей и животных (на вторых и дальних планах). Материал по выбору учащихся.

Осенью же проводится еще одно занятие, посвященное специально зарисовкам городского пейзажа с обязательным включением в качестве объектов парка, городского сада, бульвара или сквера, а также зарисовки осенних цветов в оранжерее, в ботаническом саду и других местах. Некоторые задания в индивидуальном порядке выполняются учащимися самостоятельно.

Нами перечислены только основные задания по краткосрочным рисункам, которые являются отправными при изучении форм растительного мира.

В дальнейшем задача учащихся при самостоятельном изучении мира растений будет заключаться в повышении качества зарисовок и набросков, техники их исполнения и в возможно более широком охвате разнообразных растительных объектов.

Если у некоторых учащихся замечается особая увлеченность и пристрастие к изображению растительного мира, целесообразно на старших (третьем и четвертом) курсах предоставить им большую возможность заниматься этим делом, освобождая их даже от некоторых других занятий краткосрочными рисунками (анималистическими набросками, зарисовками интерьера или городского пейзажа).

## ЗАРИСОВКИ И НАБРОСКИ С ЖИВОТНЫХ (АНИМАЛИСТИЧЕСКИЕ РИСУНКИ)

Введение в программу краткосрочных анималистических учебных рисунков диктуется педагогическими требованиями.

Чтобы изображать человека, произвольно меняющего место и положение по отношению к рисующему или находящегося в быстром движении, учащимся необходимо предварительно овладеть способом исполнения набросков с так называемой непозирующей натуры. Именно к этой категории натуры относятся животные, которые, как правило, не позируют.

Анималистические наброски, работа над которыми построена на внимательном и относительно длительном наблюдении и изучении живой натуры, чаще всего с частичным применением зрительного запоминания, постепенно подводят учащихся к комбинированному способу исполнения, а впоследствии и к способности рисовать комплексным способом как к единственно возможному способу фиксировать на бумаге беглое, очень поверхностное восприятие быстро движущейся живой модели (например, скачущей или прыгающей через барьер лошади и т. п.).

В дальнейшем владение разными способами и средствами наброска очень облегчает учащимся изучение человеческой фигуры, и особенно при исполнении набросков человека в очень быстром движении.

Поэтому занятия анималистическими набросками надо рассматривать как переходную ступень между изображением неподвижной («мертвой») натуры и наиболее сложным для изображения объектом — движущейся фигурой человека. Такова вспомогательная роль анималистических набросков в системе обучения рисунку.

При изображении животных, чтобы передавать мех зверя, оперение птицы, чешую рыбы, фактуру кожи и т. д., приходится прибегать к разнообразным графи-

ческим приемам и пользоваться различными материалами, что обогащает общую технику рисунка.

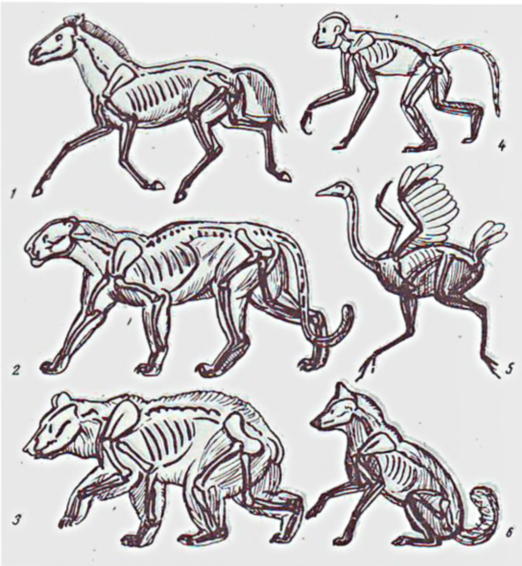
Для набросков с животных, находящихся в покое и особенно в движении, требуется с самого начала вооружить учащихся хотя бы очень общим знанием устройства скелета и действия скелетного механизма животных и птиц. Поэтому важно, чтобы преподавание специальной учебной дисциплины «Пластическая анатомия человека и животных» несколько предваряло занятия анималистическими набросками и начиналось с общего сравнительного описания скелетного механизма человека и животных, так как уже в третьем семестре начинается изображение человека с натуры в длительном учебном рисунке.

Для закрепления в сознании учащегося сходства в анатомическом строении человека и животных будет иметь значение наличие в классе в качестве учебных пособий увеличенных таблиц схем строения скелетов разных животных, очень наглядно и убедительно разработанных художником-анималистом академиком В. А. Ватагиным, и схемы скелетного механизма человеческой фигуры *(рис. 85, 86)*.

Сравнивая эти схемы, учащиеся убеждаются в сходстве скелетного механизма человека и животных (млекопитающих и птиц) и легко усваивают, что разница в форме и размерах аналогичных костей скелета животных и человека появилась в итоге разных жизненных функций, которые эти кости выполняют.

Так, крыло птицы по своему строению сходно с рукой человека, а вся форма ее скелета и туловища приспособлена к полету. Копыта лошади по схеме строения скелета занимают то же место, что пальцы и ногти на руках и ногах человека. Положение тазовых костей связано со способом передвижения животных на четырех или на двух ногах, а изгибы позвоночника имеют разную конфигурацию, что соответствует тому или иному постоянному положению на земле и т. д.

Все эти общие сведения учащиеся легко усваивают и, что очень важно, хорошо зрительно запоминают. Это значительно облегчает сознательную работу учащихся над анималистическими набросками, так как под густым мехом, толстой кожей, перьями и пухом на глаз, без знания строения скелетного механизма подчас трудно понять и верно опре-





85. *В. Ватагин.* Строение животных и птицы

86. *В. Ватагин.* Скелеты человека и лошади

делить подлинную форму животного или птицы.

Без элементарного знания схемы строения скелета и понимания его действия работа над учебными анималистическими набросками может превратиться в механическое копирование натуры.

Обобщенное реалистическое изображение животных бывает нужно не только в станковой живописи, графике и скульптуре, но в не меньшей мере и в различных видах прикладного искусства как при декоративно-плоскостной, так и при объемно-пространственной трактовке формы. Умение обобщенно и выразительно изображать форму, наблюденную в природе, сохраняя при этом ее живой облик, для будущего художника прикладного искусства имеет особенно большое практическое значение. Обобщенность формы тесно связана с требованием учитывать свойства того материала, из которого (или на котором) тот или иной предмет прикладного искусства (в данном случае изображение животного) в дальнейшем будет изготовляться.

Обычно к шестому семестру анималистические рисунки приобретают особое значение, когда у некоторых учащихся явно намечаются способности и склонности к этой сравнительно редкой и ценной специальности. Для них (к концу обучения) следует увеличить количество учебных часов на специальные анималистические наброски и зарисовки* за счет освобождения их от некоторых заданий по другим краткосрочным рисункам (набросков и зарисовок растительного и геометрического орнамента, архитектурных и пейзажных зарисовок).

Учебные задания по циклу «Анималистические наброски и зарисовки» в предлагаемой ниже последовательности располагаются по всему курсу обучения рисунку от первого до восьмого семестра.

В вводной беседе, предшествующей занятиям, должна быть освещена роль анималистических рисунков в истории изобразительного искусства. Цель этой беседы — поднять интерес учащихся к анималистическим рисункам.

Не имея возможности на страницах настоящего пособия подробно изложить содержание вводной беседы, мы указываем лишь на основные моменты, которые следует кратко осветить учащимся.

Анималистические рисунки, относящиеся к доисторической эпохе так называемого верхнего палеолита (20—40 тысяч лет до н. э.),— это древнейший вид изобразительной деятельности человека.

«С изображением животного в палеолите (в древнем каменном веке) началась история изобразительного искусства»*.

Учеными и археологами найдены на стенах пещер юго-западной Франции и северо-восточной Испании, а также и в других местах, где находились стоянки родовых охотничьих общин доисторического человека, изображения животных. Они настолько выразительны и реалистичны, что даже специалисты не верили, что они сделаны рукой первобытного человека.

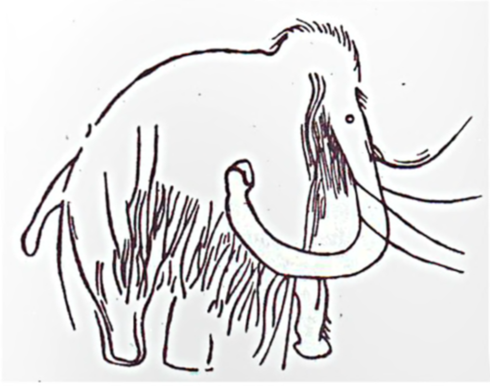
Доисторический человек, весь уклад жизни и трудовой деятельности которого был неразрывно связан с охотой, выслеживал и изучал повадки зверя. Систематически наблюдая зверя, он хорошо знал и помнил особенности его внешнего облика. Поэтому не удивительно, что объектами его первых изображений были населявшие в то время территорию Европы животные — мамонт, зубр, носорог, воспроизведения которых сохранились до нашего времени на стенах пещер** *(рис. 87, 88, 89)*.

Из многочисленных предположений ученых о причинах, вызвавших появление этих изображений, видимо, надо считать наиболее вероятной мистическую веру первобытных людей в переселение душ умерших предков в тела животных и их убежденность в том, что зверь-предок — кормилец и покровитель всего охотничьего рода — по своей воле отдает охотнику мясо и шкуру. Поэтому настенное изображение зверя — это нечто вроде посредника между невидимым предком и его потомками, которого можно просить о помощи в охоте. Но для нас важно другое, а именно: 1) в основе этих первых

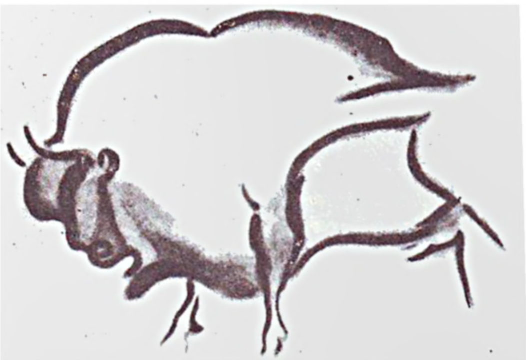
* Но не уменьшая при этом количества заданий и учебных часов на исполнение краткосрочных рисунков с человека.

* В. А. Ватагин, Изображение животного, М., «Искусство», 1957, стр. 89.

** Такие же изображения животных были недавно открыты в СССР в так называемой Каповой пещере на Урале. Подробная история развития анимализма как особого жанра может быть изложена позже, через некоторое время на специальной лекции по истории изобразительного искусства с демонстрацией репродукций образцов анималистических произведений станкового и особенно прикладного искусства разных стран и эпох, вплоть до нашего времени.







анималистических изображений лежит живое наблюдение реальной действительности; 2) они исполнены по памяти и по представлению; 3) по обобщенности они очень похожи на наброски.

Беседа должна сопровождаться показом репродукций таких наскальных рисунков, относящихся к первым этапам анималистического жанра, которые должны быть в методическом фонде учебного заведения. В этом отношении особенно ценны иллюстративные материалы из книги В. А. Ватагина «Изображение животного».

Согласно программе занятия анималистическими рисунками наряду с другими зарисовками и набросками с неподвижной («мертвой») натуры проводятся с конца первого семестра.

Они начинаются с зарисовок неподвижных моделей животных — с чучел, в частности с чучел птиц. Цель зарисовок с чучел — подготовка учащихся к набросками с живых объектов.

Для первых зарисовок неподвижность модели представляет ту ценность, что позволяет учащимся более длительное время наблюдать натуру, изучать строение формы и спокойно анализировать свое восприятие.

В начале обучения при выборе объекта для изображения нужно руководствоваться следующим:

1. Объект изображения должен быть небольшим по размеру, чтобы учащиеся могли сразу же воспринять его цельно, скорее получить общее представление о форме натуры;

2. Оперение чучела птицы должно быть гладким и ровным, большая пестрота и многоцветность оперения скрывают пропорции, маскируют форму и тем самым усложняют ее наблюдение и анализ;

3. Чучело не должно казаться «мертвым». Правдивая убедительность несложного движения, приданного чучелу птицы, приближая восприятие учащихся к аналогичной живой натуре, повышает их интерес к изображаемому.

Поэтому, предлагая в качестве натуры чучело, целесообразно его подставку замаскировать лоскутом ткани или бумаги нейтрального цвета, продев его между лапками и подставкой*.

*87.* Мамонт. Наскальное изображение. Палеолит

*88.* Носорог. Наскальное изображение. Палеолит

*89.* Зубр. Наскальное изображение. Палеолит

* Для этого разгибаются концы проволоки под подставкой и, после того как они пройдут обратно через ткань или бумагу, опять загибаются на прежнее место.

Подставка чучела птицы в виде естественного сучка дерева в маскировке не нуждается.

Для начала лучше всего предложить чучело небольшой птицы (например, синица, трясогузка, щегол, чижик, канарейка и др.).

Учитывая, что наиболее выразительным для изображения является профильное (или в три четверти) положение чучела, когда в силуэте хорошо читается вся масса натуры, необходимо поставить одновременно в разных местах класса три-четыре одинаковых (или разных) чучела, чтобы каждое могли рисовать четыре-пять учащихся.

*Первое задание* решается на двух занятиях в два учебных часа каждое.

В краткой беседе (десять-пятнадцать минут) перед началом работы следует ознакомить учащихся со строением скелета птицы, сравнивая его со скелетом человека по устройству и действию *(рис. 85, 86)*.*

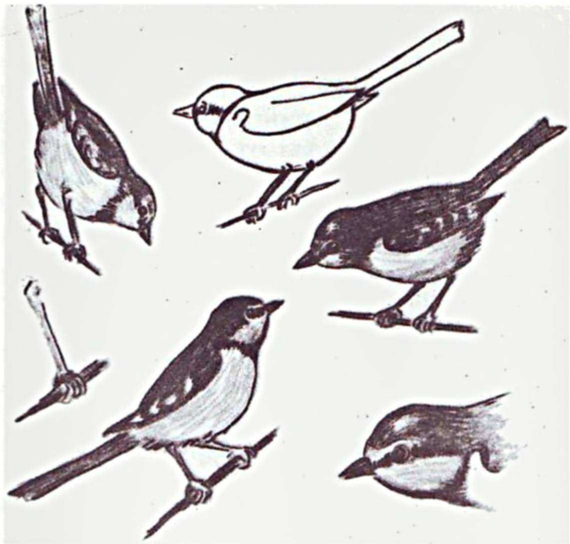
Сразу же следует напомнить учащимся, что от них требуются не исчерпывающие рисунки, а только короткие зарисовки, то есть обобщенное изображение птицы без второстепенных деталей.

В беседе надо обязательно подчеркнуть, что истинная форма туловища и его подлинный размер скрыты под оперением птицы и в общем напоминают яйцо, из которого появляется птенец. В этом можно убедиться, взглянув на ощипанного петуха.

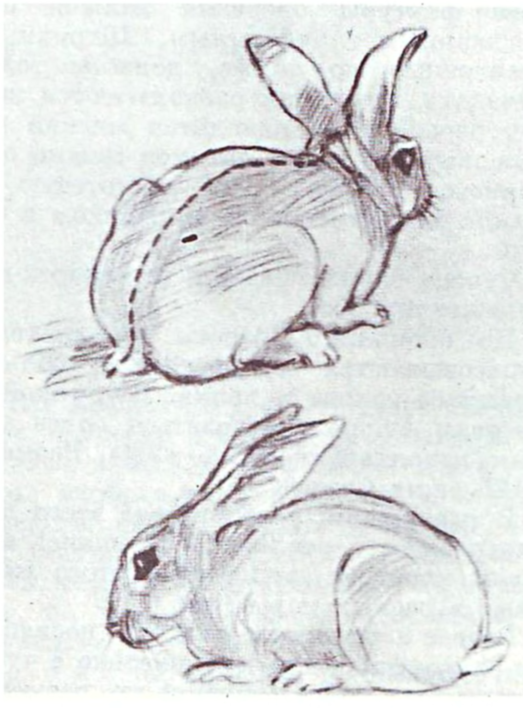
Оперение маскирует подлинное строение туловища птицы, превращая его в почти правильный овал — динамическую форму, уменьшающую сопротивление среды.

При построении тела птицы приходится ориентироваться на этот овал, центральная большая ось которого определяет направление движения всей массы чучела птицы.

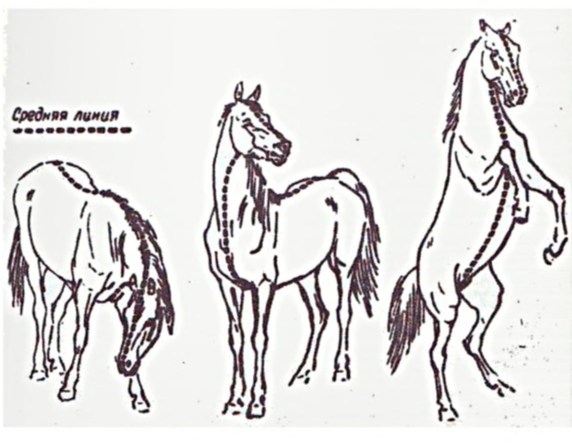
* Наглядным пособием при объяснении может служить увеличенная (в размер листа рисовальной бумаги) сравнительная таблица строения животных с четко выделенными и основными частями скелетного механизма, составленная В. А. Ватагиным *(рис. 85, 86)*.



*90. А. Барщ.* Зарисовка чучела синицы. Перо, тушь



*91.* Учебная зарисовка чучела кролика. Кар.




*92. А. Лаптев.* Вспомогательная «средняя» линия

Характерные признаки надо искать прежде всего в пропорциях, то есть в отношении размеров меньших частей формы к бо́льшим, принимая в качестве модуля* длину головы от затылка до конца клюва, которая соизмеряется с длиной туловища, его шириной, с длиной шеи, хвоста и др. частей. Другие характерные признаки выражаются обычно в силуэте, в особенностях оперения, в его фактуре.

Все вспомогательные линии наносят, едва касаясь карандашом бумаги, очень легко, без нажима. Их не следует стирать резинкой до окончания работы над зарисовкой,— они помогают находить и исправлять ошибки, допущенные в процессе работы.

При окончательном нанесении контура показ фактуры оперения должен быть сдержанным и экономным. Штрихи, направленные по форме, должны только намекать, где и как располагаются жесткие перья и где находится мягкий пух. Для подчеркивания объемов можно ограничиться только легкой светотенью или просто акцентированным штрихом в контуре.

Чучело зарисовывается в четырех-пяти положениях.

По окончании работы дополнительно зарисовываются в несколько большем масштабе голова и лапка. Для такой зарисовки лучше пользоваться более твердым карандашом «М» — «2М». Размер — 0,125 листа *(рис. 90.)*

В следующий учебный час этого занятия следует переключить учащихся только на короткие зарисовки с этого же чучела в разных поворотах.

*Второе двухчасовое задание* посвящается также наброскам и зарисовке с чучела птицы, но более крупной по размеру и также с гладким оперением (голубь, галка, ворона, сорока, скворец).

Хотя преследуются те же цели и решаются те же учебные задачи, но на этот раз следует начинать с набросков, постепенно сокращая время (с пятнадцати до пяти минут), и закончить зарисовкой (тридцать минут), в которой должны быть подведены итоги изучения птицы в набросках.

Материал — графитный карандаш «2М» — «3М» или перо-тушь.

Размер — 0,125 листа.

* Модуль — единица измерения.

*Третье двухчасовое задание* отводится на зарисовки чучела животного.

При выборе чучела следует руководствоваться следующими соображениями:

а) небольшой размер животного (кролик, заяц, морская свинка, суслик),

б) более или менее гладкая шерсть,

в) наличие движения, выраженного в чучеле животного.

Порядок проведения этого занятия такой же, как и предыдущего: сначала короткая беседа (десять минут) о скелете животных и действии скелетного механизма, сопровождаемая показом скелета, таблиц и рисунков или фотографий скелета.

Установив место и размер зарисовки (в профиль), надо легко нанести линию позвоночника от хвоста до головы, определяющую направление движения всей массы чучела животного, а затем наметить и голову. Ее длина (от затылка до конца носа) послужит модулем при уточнении пропорций туловища, шеи, ног, лапок *(рис. 91)*.

Когда чучело изображается в три четверти сбоку сзади, когда видны обе стороны туловища (одна — большая, другая — меньше), то намеченная линия позвоночника будет служить ориентиром при построении формы туловища.

Под конец по сделанной наметке штрихами проводится уточнение всего контура с подчеркиванием объемности формы, с показом шерсти или меха и в последнюю очередь — глаза, уши и некоторые особо характерные для данного животного детали *(рис. 94, 95)*.

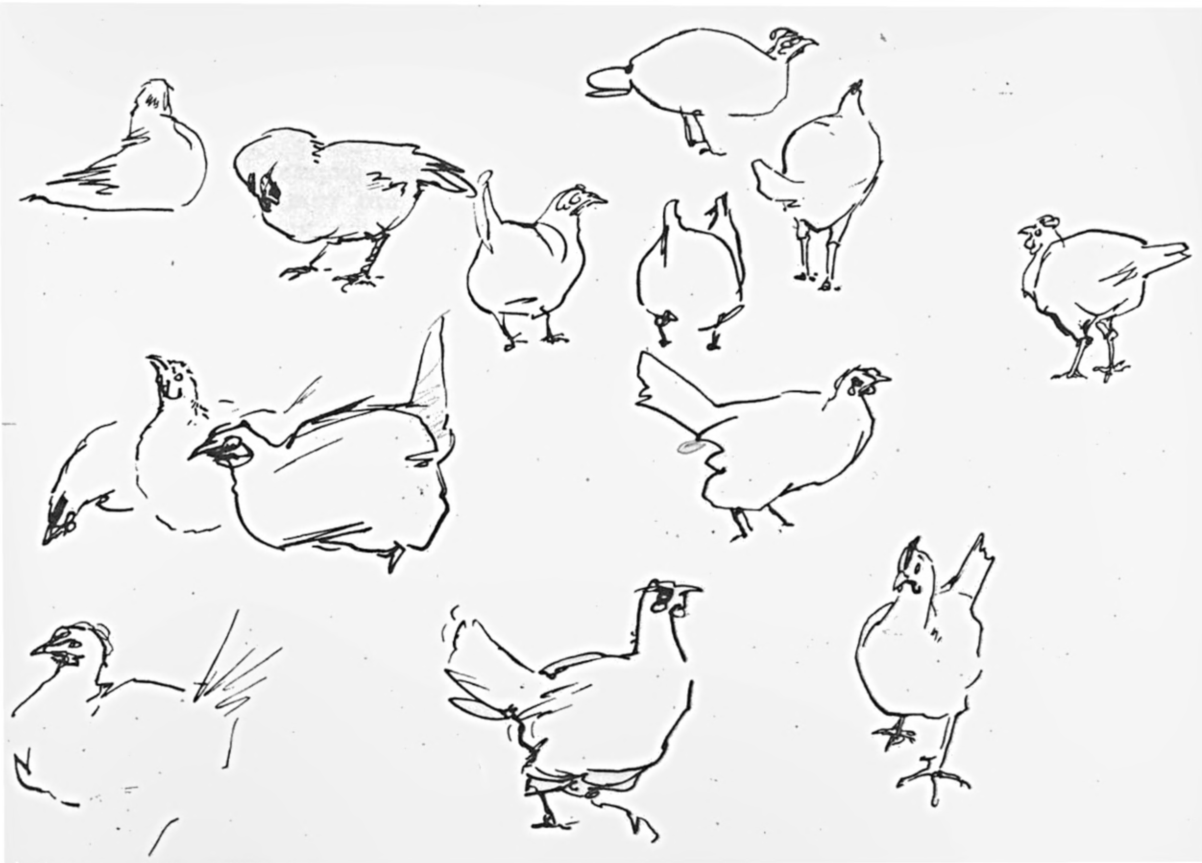
На оставленном при компоновке месте (или отдельно) зарисовывается голова животного в большем масштабе в наиболее выгодном повороте.

Материал — графитный карандаш «3М» и «ТМ». Размер — 0,25 листа.

*Четвертое и пятое двухчасовые задания* посвящаются коротким наброскам в классе с живых объектов (первое — с птиц, второе — с мелких животных), помещенных в большую переносную клетку-вольер*.

Для четвертого задания в качестве живой натуры могут служить вороны, голуби, утки, куры (мелкие птицы — воробьи, синицы, канарейки, снегири, мелкие попугайчики и т. п. непригодны). Для пя-

* См. приложение «Специальное оборудование, учебные пособия и принадлежности».



*93. Н. Устинов.* Быстрые наброски кур. Перо, тушь

задания рекомендуются — кролики, морские свинки.

В одном вольере следует помещать одновременно не больше трех-четырех животных (или птиц) и притом только одного вида или породы. В начале второго часа занятия желательно покормить животных, чтобы учащиеся могли увидеть натуру в состоянии большего движения.

Перед началом занятия надо предупредить учащихся, что нельзя тревожить животных, громко разговаривать, делать резких движений и менять свои места. Поэтому все необходимое должно быть заранее подготовлено: нарезанная бумага нужного формата в достаточном количестве в папке или в альбоме, зачиненные карандаши, мягкая резинка*.

* Если работа проводится акварелью или тушью в размывку, то необходимы: 1) более плотная бумага, 2) две мягких кисти, 3) банка с водой, 4) тряпочка.

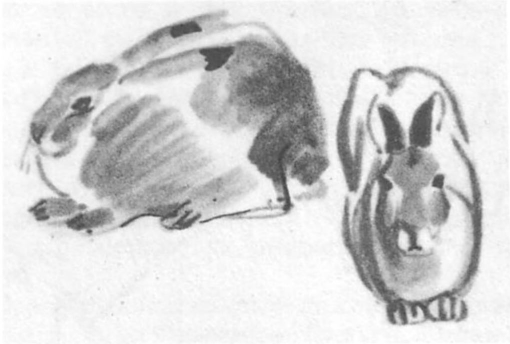
Этих правил следует придерживаться, делая наброски и зарисовки животных не только в классе, но и в любом месте.

При изображении животных с натуры создаются особые условия, которые следует всегда иметь в виду. Животное в любой момент может изменить не только позу, но и положение по отношению к рисующему.

Но, с другой стороны, в ограниченном пространстве вольера или клетки оно не может быстро передвигаться и часто принимает одно и то же положение, повторяет одинаковые движения.

Это позволяет применить следующий способ работы: не начиная рисовать, внимательно наблюдать за одним животным, пытаясь разобраться в его строении и в пропорциях, а затем, когда оно успокоится, начать набросок в верхней левой части листа (чтобы не размазать рукой уже сделанное).

Если животное меняет позу или положение, то, не заканчивая первый набросок, надо сейчас же начинать рядом набросок животного в другой позе.





*94—95. Н. Устинов.* Наброски кроликов. Кисть, темпера

Когда животное принимает прежнее положение (что бывает очень часто), надо возможно скорее возвращаться к прерванному наброску.

Если учесть, что животные одной породы очень похожи друг на друга, то всегда имеется возможность набросок, начатый с одного животного, закончить, наблюдая за другим животным. При этом надо соблюдать один размер изображений (из расчета четыре-пять набросков на 0,25 листа бумаги).

В итоге лист заполняется набросками животного или птицы в разных положениях, законченными в большей или меньшей степени или только начатыми *(рис. 93, 94, 95)*.

Набросок начинается с нанесения на лист вспомогательной линии позвоночника (или «средней» линии).

Однако, предвидя, что животное может повернуть голову в любую сторону, не изменяя при этом положения туловища и ног и пользуясь только мышцами шеи и шейными позвонками*, линию направления движения следует довести пока только до верхне-переднего края лопаток (до седьмого шейного позвонка).

Общая форма тела животного намечается последовательно: вначале наиболее крупная часть формы — туловище, затем ноги. И все это только одними наметками, едва касаясь карандашом бумаги и не задерживая движения руки.

Затем, если неподвижность животного позволяет, надо, лишь изредка взглядывая на натуру, почти по памяти, уверенно по наметкам штрихами строить контур, уточняя некоторые подробности формы. Контурная линия при этом может быть незамкнутой, прерывистой, а иногда и совсем исчезать *(рис. 96)*.

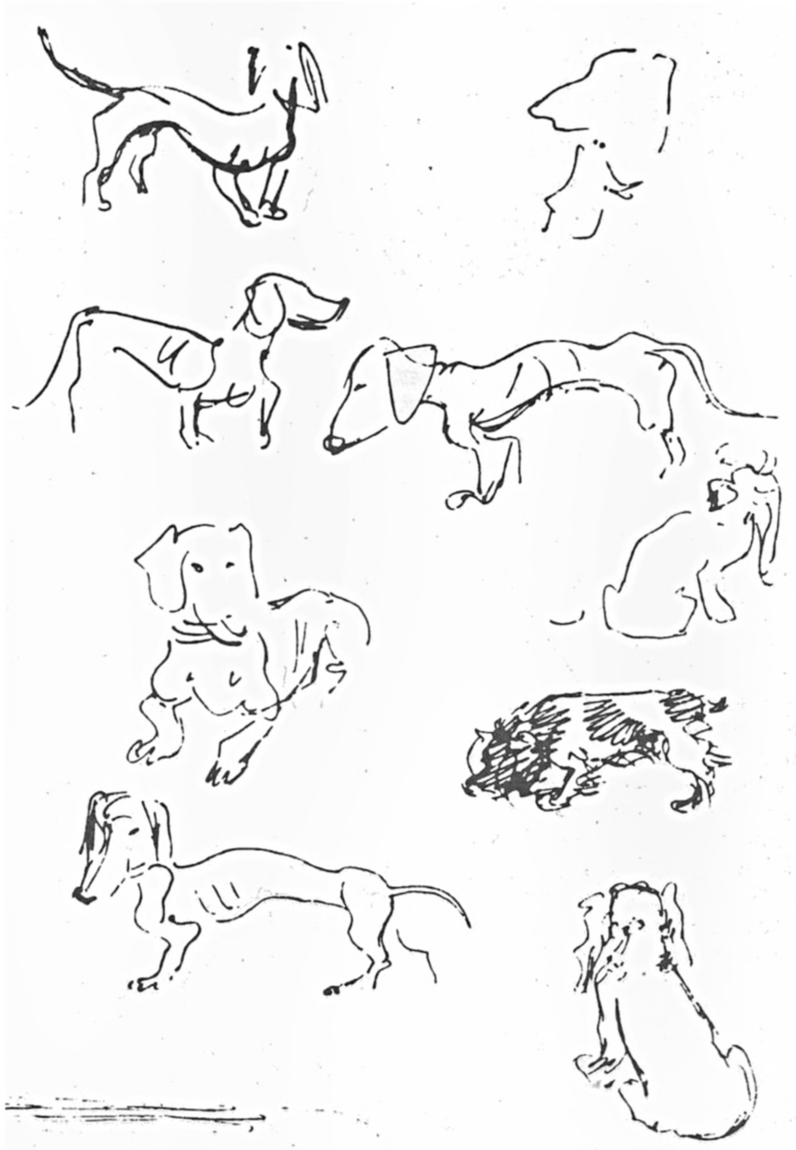
Голова и шея животного изображаются в последнюю очередь. Чтобы определить место и наметить размер головы, быстро продлевают линию позвоночника от лопаток до основания головы, до черепа, а затем и ее продолжение по середине черепа до кончика носа. На этом последнем отрезке линии и строится голова животного (в общем) с учетом ее размера по отношению к туловищу и характерных особенностей ее формы (например: рога, торчащие или свисающие уши и т. п.), глаза намечаются под конец. Что остается недоведенным в наброске, исполняется по памяти. Наряду с освоением «комбинированного» способа исполнения задачей анималистических набросков являются развитие наблюдательности и цельного ви́дения, приобретение навыков быстрого анализа своего восприятия, сопровождаемое точной оценкой размерных отношений (пропорций). При этом укрепляется способность зрительного запоминания.

Учебно-воспитательное значение анималистических набросков заключается еще и в том, что учащиеся приучаются концентрировать свое внимание, сосредоточенно и упорно добиваться решения задач.

Следует напомнить учащимся, что в быстром наброске нет необходимости воспроизводить все, что воспринимает зрение, а только то, что обязательно нужно, чтобы изображение было понятным для всех. Главное заключается не в исчерпывающей сделанности формы, а в убедительности общей характеристики животного, достигнутой самыми скупыми изобразительными средствами.

Надо обязательно предупредить учащихся, что первое время наброски не удаются. Это естественно, так как способ ра-

* У млекопитающих семь шейных позвонков.



*96. Н. Радлов.* Наброски таксы. Перо, тушь

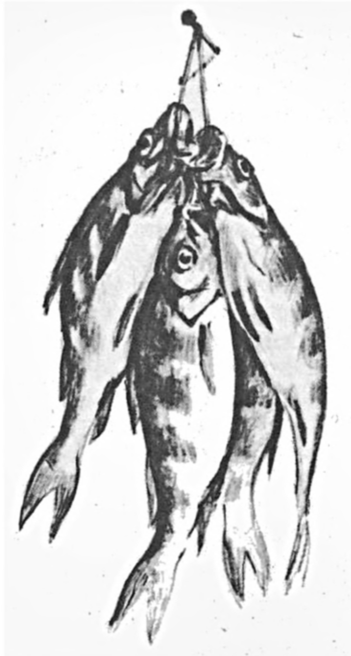
боты и ее быстрый темп непривычны. Затем работа пойдет лучше и увереннее, и результаты будут более положительными. Важны настойчивость и регулярная практика.

В течение зимнего периода можно рекомендовать провести еще одно-два подобных занятия с целью приобретения новых и закрепления уже полученных навыков. Для обострения внимания учащихся на каждом занятии желательно предлагать в качестве модели новое животное. Например, пригласить дрессировщика с розыскной собакой, охотника с породистой охотничьей собакой, любителя-собаковода с комнатной собакой любой породы* или договориться о доставке в класс породистых голубей, морских свинок, белых мышей. Эти занятия можно провести дополнительно в вечерние часы, освобождая при этом

---

* Собаку нельзя рисовать без хозяина, так как в вольере она ведет себя неспокойно.





*97. А. Лаптев.* Набросок «Терьер». Перо, тушь

*98. А. Барщ.* Зарисовка натюрморта «Окуни на кукане». Кар.

учащихся от выполнения домашних заданий *(рис. 96, 97).*

*Шестое и седьмое двухчасовые* классные задания анималистическими рисунками можно посвятить изображению рыб.

Пластичность тела рыб, острота и разнообразие рисунка головы, плавников, хвоста, богатство и декоративность расцветки привлекают особое внимание художников, работающих в прикладном искусстве.

Шестое задание посвящается двум натюрмортным зарисовкам.

1. Натюрморт из трех-четырех рыб, посаженных на кукан (на продетую через рот и жабры тонкую бечевку), привязанный к вбитому в стенку гвоздю. Для этого пригодны свежепойманные или размороженные* пресноводные и морские рыбы (размер по длине двадцать-тридцать сантиметров и больше** *(рис. 98).*

2. Натюрморт из таких же рыб, лежащих на столе ниже уровня глаз рисующих *(рис. 99).*

Несмотря на кажущуюся поначалу простоту формы тела рыбы и ее скелета, при ее изображении приходится сталкиваться с особыми трудностями. Существующие (в биологических музеях и других местах) чучела рыб не могут дать ясного представления о живой форме и движении.

В беседе, сопровождаемой показом схемы скелета рыбы, коротко сообщается о действии ее скелетного механизма в движении *(рис. 100).*

Следует обратить внимание учащихся на наличие с обеих сторон тела рыбы так называемой боковой линии, направленной от головы к хвосту, который выполняет специальную функцию (ориентация в водной среде).

Сразу легко намеченная боковая линия определяет движение всей формы и дает ориентировку при перспективном построении туловища рыбы.

В зависимости от положения туловища рыбы по отношению к рисующему ориентирами могут служить также серединные линии, идущие сверху по спине и снизу посередине живота от головы к хвосту.

В зарисовках следует ограничиться построением общей формы и наиболее крупных деталей с соблюдением размерных отношений (головы, хвоста и плавников к туловищу), с учетом перспективного сокращения формы.

При передаче фактуры туловища рыбы, особенно если ее чешуя относительно

* При условии, если они сохранили свою форму.

** Более крупную рыбу легче наблюдать и удобнее рисовать.

крупная (это бросается в глаза), надо учитывать, что чешуйки располагаются по форме тела в определенном геометрическом порядке — по пересекающимся под углом диагональным линиям, идущим сверху вниз от спинки, — изменяясь в размере и подчеркивая пластичность тела *(рис. 99)*.

Нарушение в рисунке этого порядка расположения чешуи приведет к искажению формы рыбы.

В более длительной зарисовке еще может представиться возможность проследить и точно передать чешуйчатую фактуру, но в короткой по времени зарисовке вполне достаточно ограничиться намеком на наличие чешуйчатого покрова *(рис. 102)*.

Если же чешуя мелкая и мало заметная (как, например, у окуня или щуки, лососевых и других пород), передача фактуры осуществляется нанесением тональных пятен так, как это подсказывает форма и расцветка туловища.

*Седьмое двухчасовое задание* отводится на очень короткие наброски с рыб, плавающих в аквариуме *(рис. 101, 103)*.

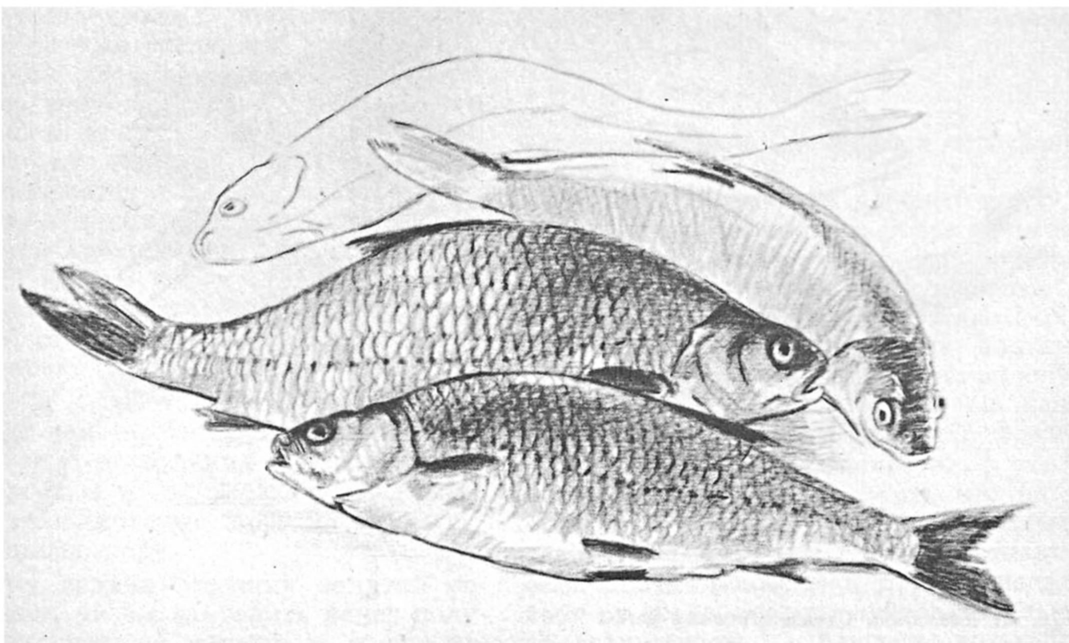
Аквариум прямоугольной формы*, вместимостью в восемь-десять ведер воды, засаженный водяными растениями, должен быть стационарным учебным пособием. Он устанавливается посредине большой комнаты и, чтобы хорошо было видно его обитателей, освещается двумя специально поставленными источниками света.

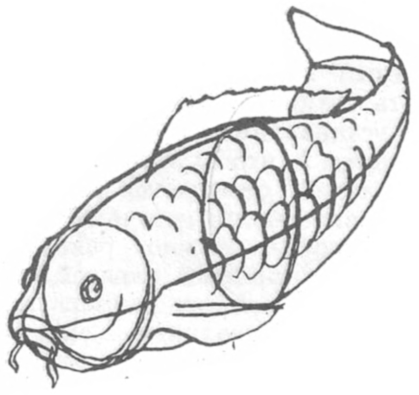
Для набросков можно рекомендовать золотых и серебряных карасей, зеркальных карпов, достигших размера не меньше пятнадцати-двадцати сантиметров, крупных золотых рыбок-вуалехвосток и других не слишком мелких декоративных аквариумных рыб. Эти породы рыб весьма неприхотливы, сравнительно медленно плавают и поэтому наиболее пригодны для набросков.

Учащиеся размещаются вокруг аквариума, поближе к нему, чтобы стенки аквариума были прямо перед глазами.

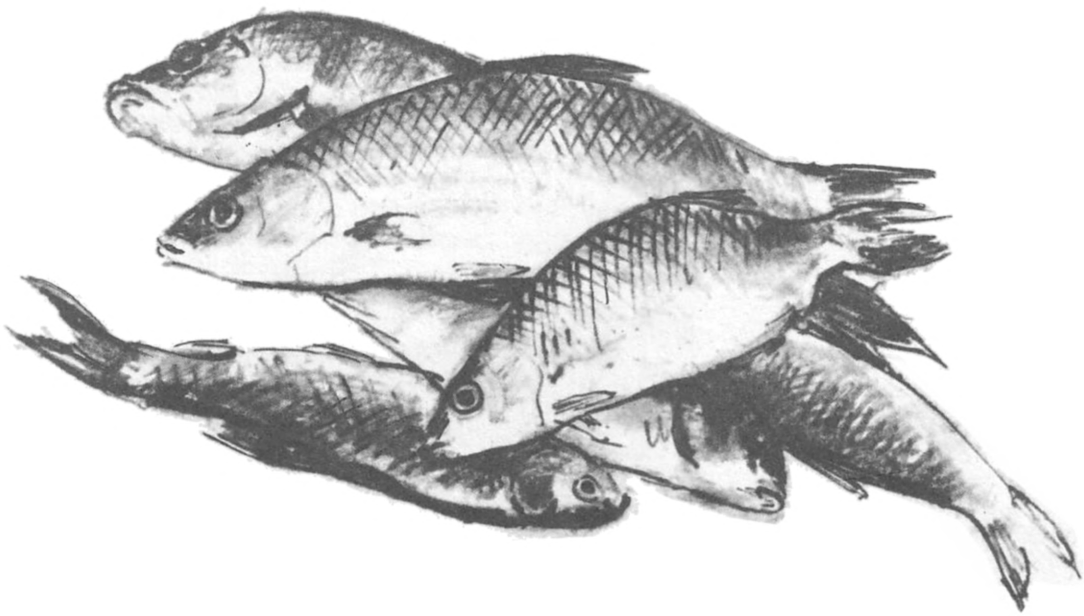
* Круглая форма аквариума (в виде цилиндра или шара) непригодна, так как искажает форму натуры.

*99. А. Барщ.* Зарисовка. «Плотва». Кар.









*100. П. Павлинов.* Схема строения рыбы

*102. А. Барщ.* Набросок «Улов». Кисть, акв., перо, тушь

*101. А. Барщ.* Наброски рыб в аквариуме. Перо, тушь, кар.

Короткие наброски с рыб особенно затруднены тем, что рыбы все время плавают и показываются рисующему в разных положениях и ракурсах. Поэтому редко удается сразу сделать набросок с одной рыбы. Приходится начинать набросок с одной, а заканчивать его, глядя на других рыб, подплывающих к стеклу или проплывающих мимо.

Понятно, что при таком характере работы нет времени на какое-либо предварительное построение формы. Остается только один, и при этом весьма сложный, способ работы: прицелившись к натуре и охватив глазами всю форму, быстро, почти по памяти, одним легким касанием карандаша, пера или кисти нанести контурную линию (целиком или по частям), мысленно ориентируясь на серединную или на боковую линии. При следующем наблюдении надо наметить основные части (туловище, голова, хвостовой плавник), а под конец (очень общо) второстепенные, но нужные для изображения детали (глаза, жаберные крышки, верхний и нижние плавники). Форму плавников приходится проследить специально, так как они находятся в постоянном и сложном движении.

Если по ощущению под конец работы над наброском требуется подчеркнуть какую-либо форму или ее часть, это делается дополнительно акцентированным штрихом по уже сделанной наметке.

На одном листе исполняются три-пять набросков приблизительно одного размера. Ценность таких набросков заключается в том, что учащиеся впервые на практике знакомятся с новым способом их исполнения, напоминающим охоту, когда приходится «ловить на карандаш» движущуюся живую натуру.

Материал — графитный карандаш «2М-4М», сангина, перо-тушь, одноцветная акварель или темпера. Размер — 0,125 листа.

*Восьмое четырехчасовое задание.* Следующий этап в обучении анималистическим наброскам и зарисовкам — групповые занятия, которые проводятся в теплую весеннюю пору.

Учебная задача весенних занятий состоит в том, чтобы закрепить ранее полученные учащимися навыки в изображении животных на новых, более крупных объектах и в более сложных условиях и таким образом подготовить их к самостоятельным занятиям анималистическими рисунками во время летней практики.

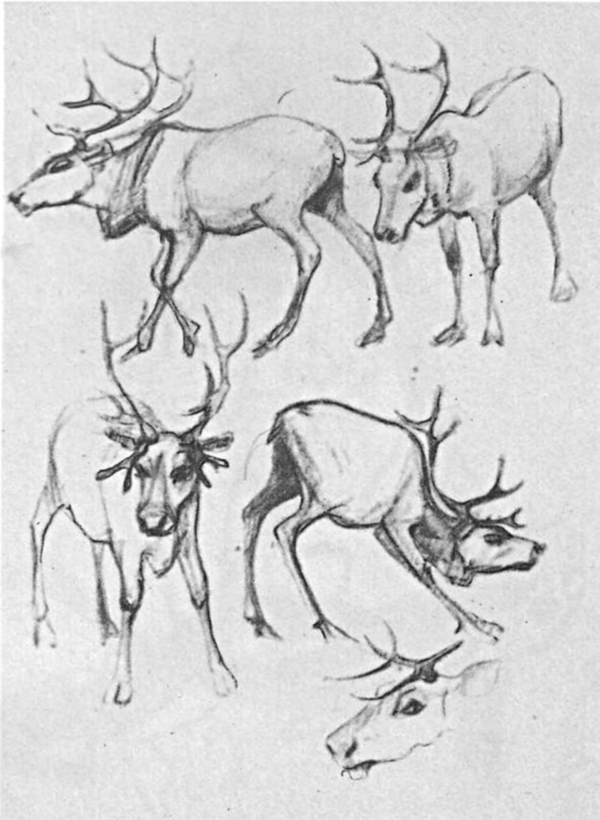


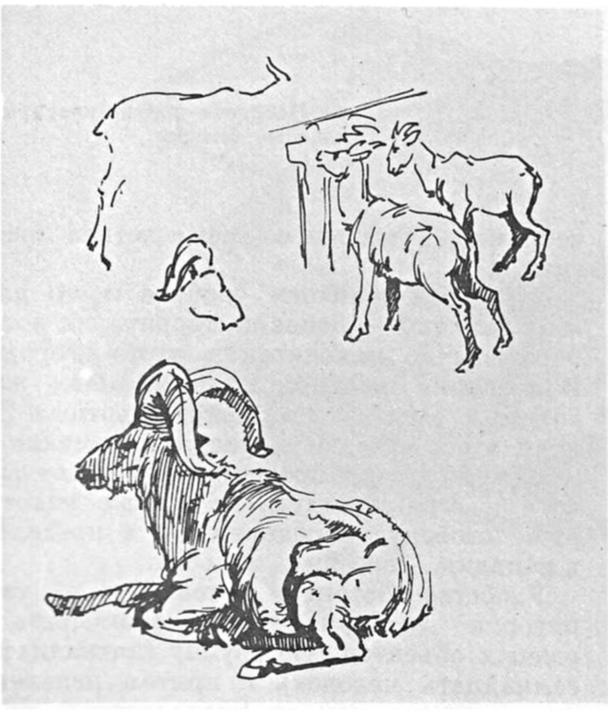
*103. Н. Устинов.* Наброски рыб в аквариуме. «Сомики». Кисть, темпера

Лучшее и наиболее удобное место для этих занятий — зоопарк, территория которого обычно находится в черте города. В зоопарке имеются разнообразные животные. Для нехищных животных и птиц здесь создаются условия, близкие к естественным, это предоставляет животным хотя и ограниченную, но все же некоторую свободу передвижения в пределах площадки, бассейна, вольера.

Удобство состоит и в том, что на территории зоопарка можно разместить у разных объектов всю группу (пятнадцать-семнадцать человек), и притом недалеко друг от друга, так что преподаватель имеет возможность наблюдать за работой учащихся, консультировать и направлять их работу, переходя от одного к другому.

Учащиеся занимают места только по указанию преподавателя, которому надо





104. Учебные наброски в зоопарке. «Северные олени». Кар.

105. Учебные наброски в зоопарке. «Горные козлы». Перо, тушь.

заранее наметить объект изучения для каждого из них.

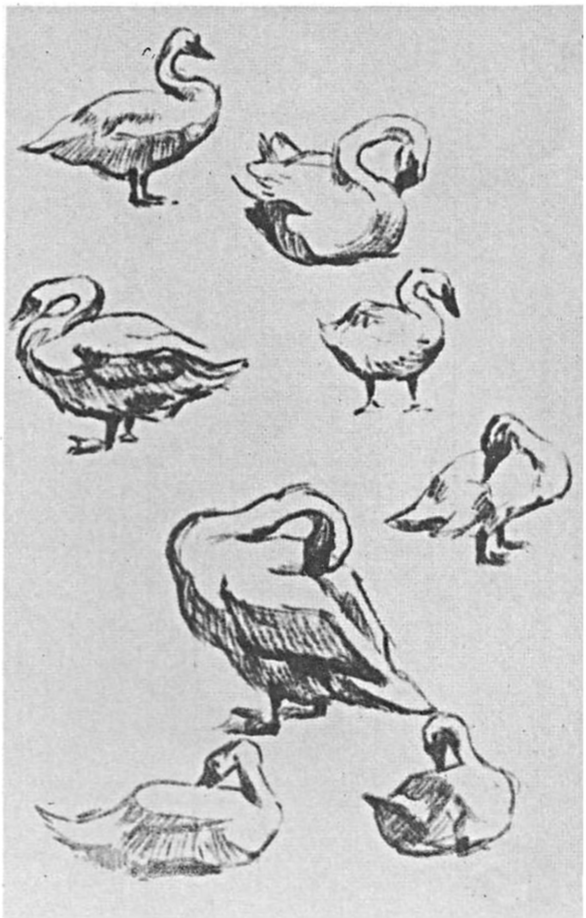
Для первых занятий в зоопарке в качестве объектов лучше рекомендовать животных и птиц непугливых, спокойных, медленно передвигающихся, притом с ясно выраженным строением тела (северный олень, горный козел, лань, лось — *рис. 104 105, 106);* все водоплавающие птицы: утки, гуси, лебеди, фламинго, журавль, пингвин, пеликан; хищные птицы в клетках: ворон, гриф, орел, коршун, сова, филин; декоративные породы птиц: голубь, павлин, фазан, попугай *(рис. 107—109).*

При выборе объекта для набросков не следует забывать и о посетителях зоопарка, которые останавливаются за спиной рисующего, комментируют его работу, вступают с ним в разговор, иногда нарочно отпугивают животных — в общем, мешают работать. Поэтому для первых занятий надо намечать такие объекты и места в зоопарке, где не бывает большого скопления посетителей и где можно относительно спокойно, не отвлекаясь, рисовать. Совершенно избежать любопытствующих почти невозможно. Не следует, однако, считать, что это должно срывать работу — надо воспитывать у учащихся профессиональную привычку делать наброски на людях, в любых самых разнообразных и трудных условиях.

Надо предупредить учащихся, что не следует разбрасываться и переходить от одного животного к другому — пользы от таких случайных набросков будет мало. Каждый набросок, каждая проведенная линия или штрих должны быть результатом терпеливой и настойчивой «охоты» с альбомом и карандашом в руке. Поэтому требуется сосредоточить внимание на одном намеченном объекте. Внимательно и сосредоточенно наблюдая за животным, изучая его форму в разных положениях, подмечая его поведение в разных состояниях (покоя, движения, во время кормежки), рисующий как бы «прицеливается» к нему.

Наблюдение, сопровождаемое желанием запомнить все увиденное, может быть сравнительно длительным, так как исполнение наброска потребует в значительной мере зрительной памяти. Но вот наблюдение закончено, усвоена в общем форма тела животного, изучено и понято главное, типическое (строение) и характерное (в движении, в пропорциях) — надо скорее действовать. Два-три быстро нанесенных





*106.* Учебные наброски в зоопарке. «Лани». Перо, тушь

*107.* Учебные наброски в зоопарке. «Лебеди на берегу». Кар.

легких штриха должны сразу определить место, размер и общую массу формы. Еще одной линией (от хвоста до лопаток) намечается движение всей массы туловища. Затем наносится контур. Его надо наносить быстро и уверенно, не задерживаясь на деталях, почти не глядя на натуру. Детали после. А сейчас, если животное сохраняет положение, можно, изредка взглядывая и ориентируясь на линию движения, уточнять общий контур туловища (до лопаток) и положение ног. Затем от лопаток намечаются шея и голова. Ноги уточняются под конец.

Перегружать набросок подробностями не следует.

Если набросок не удалось довести до конца, сейчас же следует начать еще один с этого животного уже в другом положении.

Животное вернулось в прежнее (или близкое к прежнему) положение — надо немедленно возвращаться к ранее намеченному. Если животное спокойно и долго находится в одном положении, полезно попытаться на том же листе (или отдельно, на другом листе) сделать дополнительно зарисовки в более крупном масштабе головы, лапы, крыла, копыта, рогов и других деталей. Набросок надо исполнять легкими линиями или штрихами и пореже отрывать карандаш от бумаги, но и не водить каран-

дашом несколько раз по одному месту. Ошибочно нанесенные линии не стирать, а исправлять вновь найденными, верными, меняя при этом лишь силу нажима.

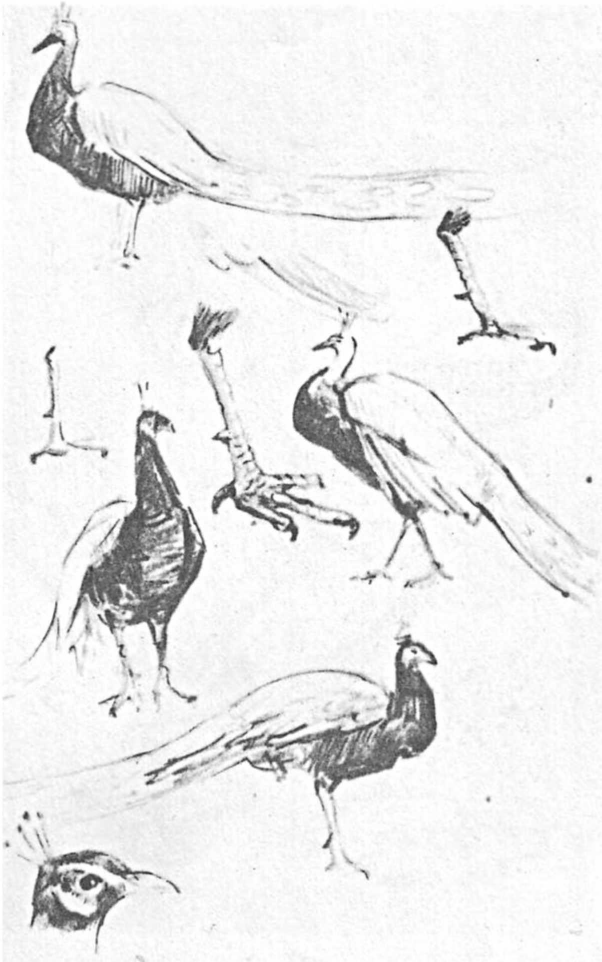
Вспомогательные линии стираются в самом конце работы. Незаконченные наброски надо оставлять как они есть, не зачеркивая их и не стирая резинкой — они могут оказаться полезными впоследствии.

Начиная рисовать, не следует забывать и о хорошей компоновке всего листа, на котором может поместиться четыре-пять рисунков.

Наброски исполняются в альбоме с плотным переплетом (размер не меньше 24×30) или в твердой папке с отдельными листами того же формата. Материал — мягкий графитный карандаш «3М»—«4М», угольный карандаш № 1, одноцветная акварель.

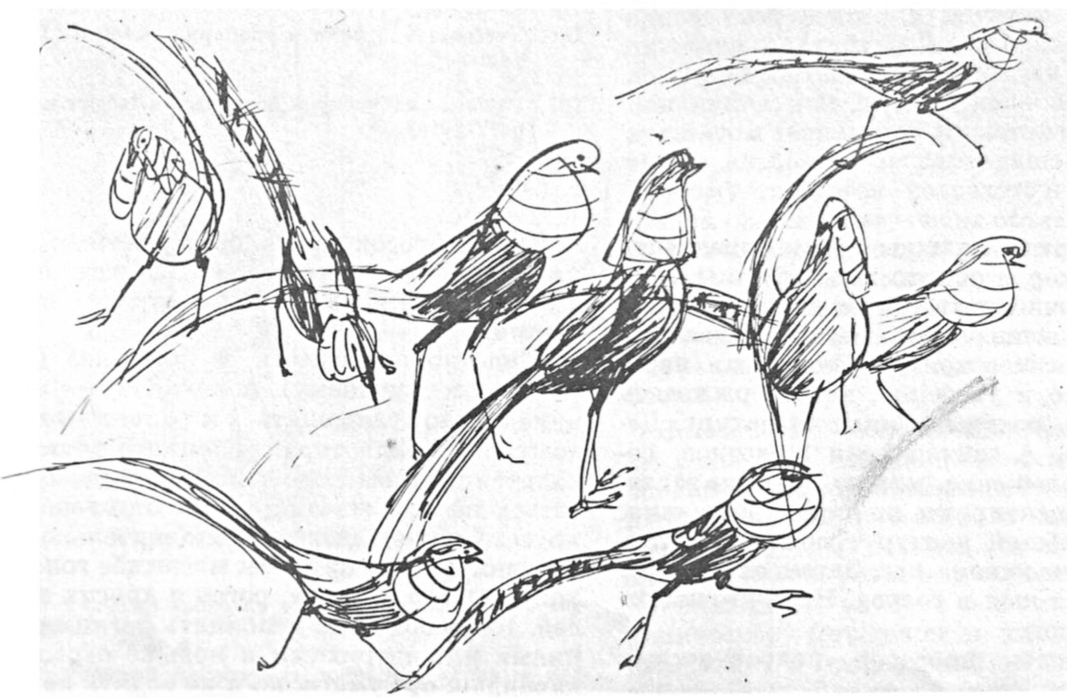
Занятия продолжаются четыре часа с перерывом на тридцать минут. Если учащийся справился с заданием в более короткий срок, надо предложить ему самому выбрать другой несложный объект для набросков на оставшееся время.

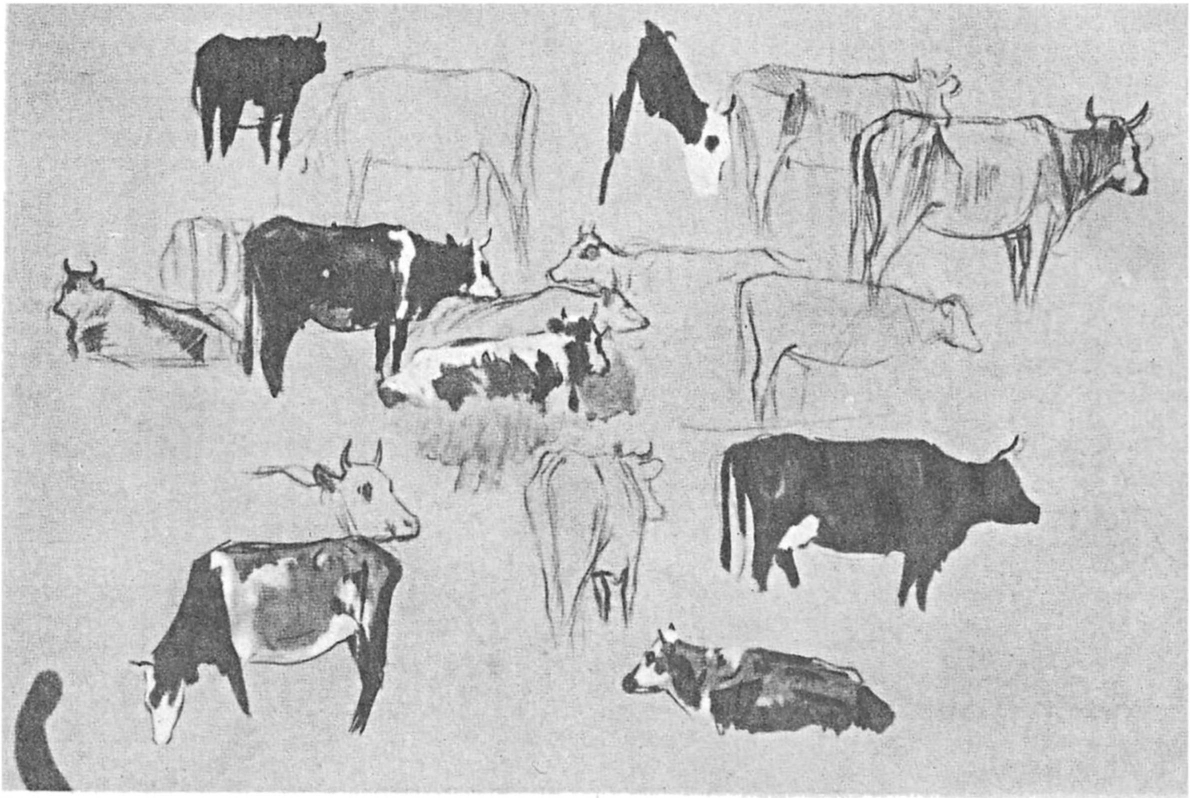
Там, где зоопарка нет, групповые занятия анималистическими набросками можно проводить в близлежащем совхозе (или колхозе), где имеются домашние животные



*108.* Учебные наброски в зоопарке. «Павлины». Кар.

*109. Н. Устинов.* Набросок. «Фазаны». Перо, чернила





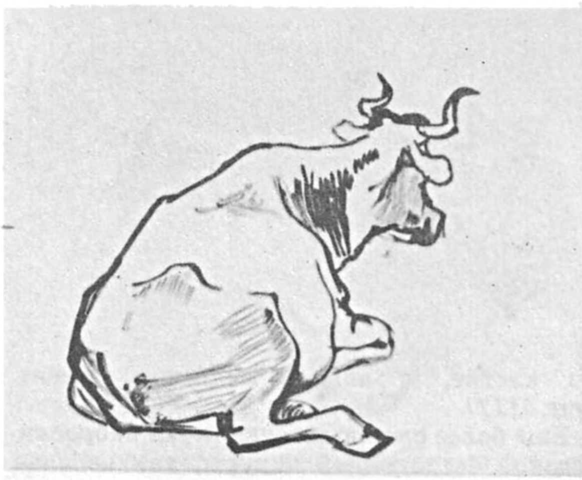
(коровы, лошади, волы, овцы, свиньи — *рис. 110, 111, 112)*, птицы (куры, утки, гуси, индейки — *рис. 93, 113, 114)*.

Лучше, если неподалеку имеются специализированные хозяйства, например: конный завод, птицеферма, скотоводческий или звероводческий совхоз, где всегда можно найти интересный материал для анималистических рисунков *(рис. 115)*. Не следует забывать и о рыбачьих колхозах, особенно о таких, в которых ловят крупную рыбу: осетров, сазанов, севрюгу и т. д. Здесь учащиеся могут получить много ценных навыков и сделать интересные наброски и зарисовки *(рис. 116)*.

Несмотря на сложность организации занятий за городом, очень важно изыскать транспортные средства и возможности для проведения таких групповых выездов.

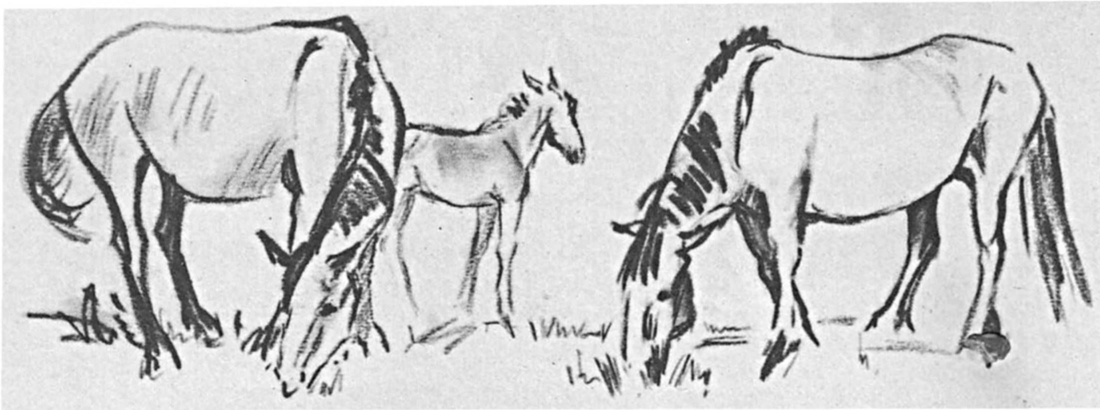
Групповые занятия в зоопарке (или в другом месте) проводятся на следующем курсе еще два раза: осенью и весной.

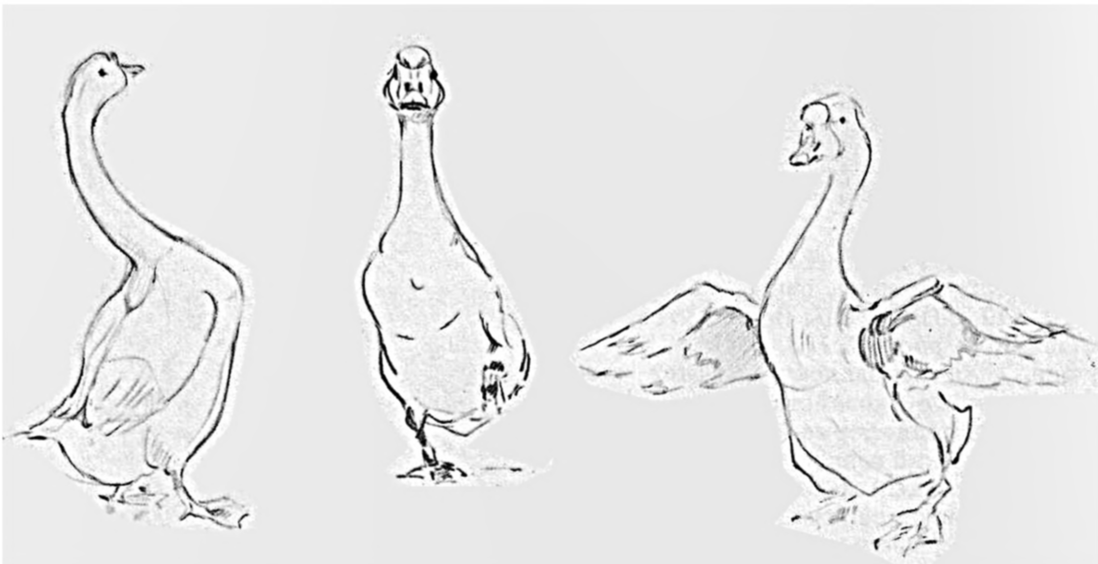
*Девятое задание* посвящается наброскам с животных, которые считаются более трудной натурой для наблюдения и изображения. К таким следует отнести почти всех мелких хищников (горностай, куница, выдра, барсук), быстро передвигающихся



*110. Н. Кардовский*. Набросок. «Коровы». Кисть, темпера

*111.* Учебный набросок. «Корова». Кисть, тушь





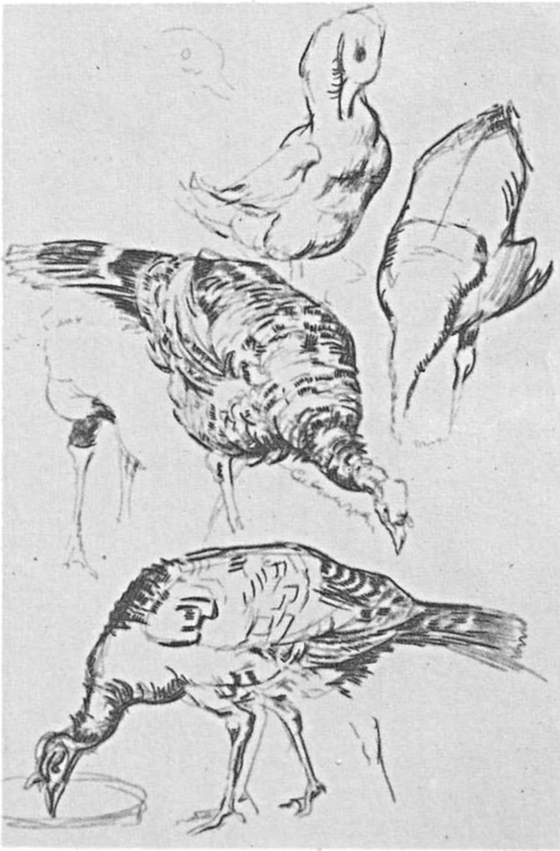
по клетке, а также медвежат, лисят *(рис. 117)*.

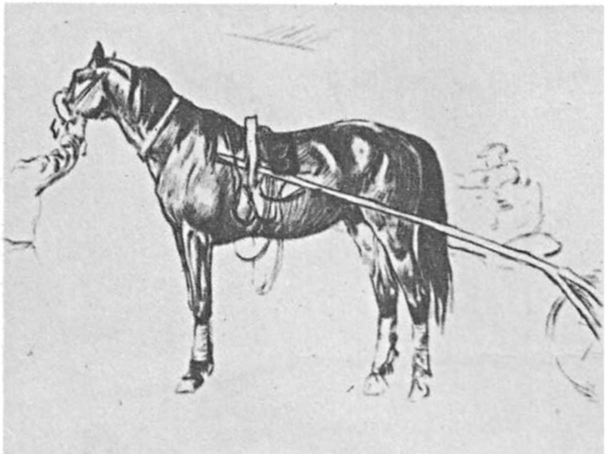
Еще более сложными являются наброски с такой беспокойной натуры, как небольшие обезьяны (мартышки, павианы и другие), движения которых быстры и неожиданны *(рис. 118)*.

Затруднения другого порядка возникают в работе над набросками крупных животных, таких, как верблюд, зубр, жирафа, слон. Для их наблюдения с целью обобщенного изображения нужен отход от натуры на некоторое расстояние, а это в условиях зоопарка не всегда возможно *(рис. 119, 120, 121, 122, 123)*. Это задание является как бы переходным к самостоятельным занятиям учащихся анималистическими набросками. Теперь уже недостаточно ограничиваться случайными отдельными набросками с животного. Надо пытаться более полно раскрыть образ животного, находящегося в покое или в характерном для него движении.

*112.* Учебный набросок «Лошади». Сангина

*113.* Учебный набросок «Гуси». Кар.







*114. В. Яковлев.* Зарисовка «Индейки». Кар.

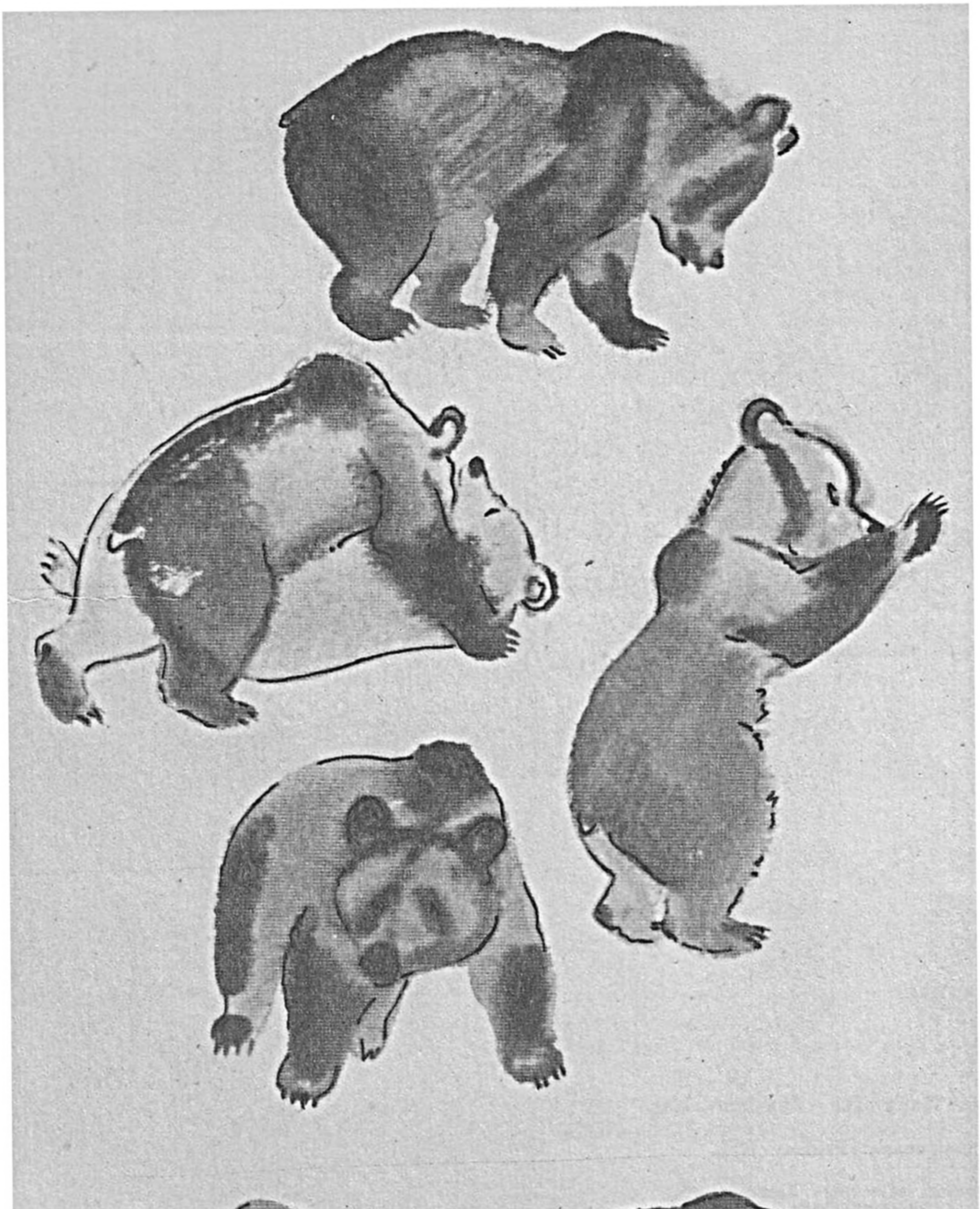
*115.* Учебная зарисовка «Рысак». Кар.

*116. Н. Купреянов.* «Осетры». Перо, тушь.

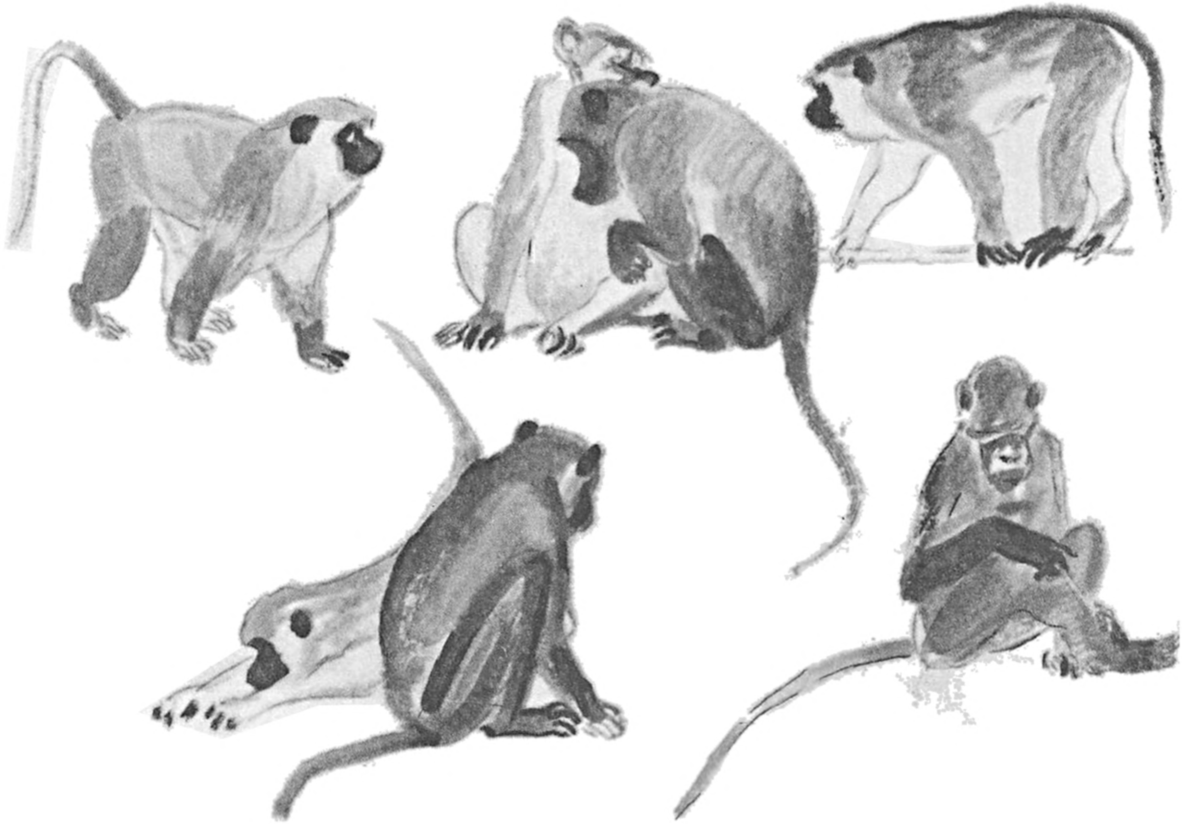
Поэтому в процессе работы над девятым заданием преподавателю необходимо практически познакомить учащихся с так называемым «серийным» способом всестороннего изучения животного в набросках и зарисовках, который в конечном итоге приводит к умению обобщенно изображать животное «от себя» (без натуры) не только в статическом положении, но и в движении. После этого учащиеся смогут перейти к самостоятельному изучению и изображению животных.

*Десятое задание* анималистическими набросками является индивидуальным для каждого учащегося и задается на весь семестр. Учащийся должен самостоятельно выполнить на нескольких листах серию набросков и зарисовок с животного.

В содержание серии входят: 1) зарисовки скелета животного и его частей. Они могут быть выполнены в биологическом музее или в другом месте, но можно ограничиться перерисовками из книг, с репродукций или фотографий; 2) наброски с



*117. Н. Устинов.* Набросок «Медвежата». Кисть, темпера



животного в спокойных позах и в движении; 3) зарисовки головы с частью шеи и некоторых других частей: лапа, копыто, раскрытое крыло и т. д.; 4) обобщенный рисунок («от себя») животного в характерной для него позе, в состоянии покоя или в движении *(рис. 123, 124, 125)*.

Объект для изучения в набросках и зарисовках выбирает учащийся и согласовывает свой выбор с преподавателем, который при этом учитывает степень подготовленности учащегося к выполнению этого довольно сложного задания.

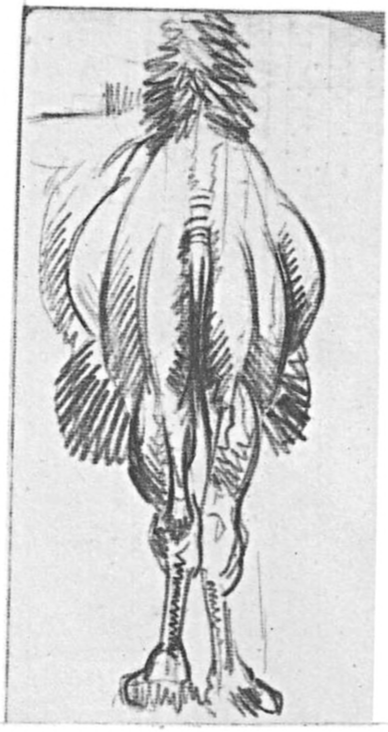
Ввиду невозможности найти в методических фондах учебных заведений пример такого исчерпывающего «серийного» изучения в набросках одного животного, здесь предлагается в качестве образца серия набросков разных авторов: 1) учебная зарисовка черепа льва *(рис. 126)*; 2) наброски головы львицы и львицы перед прыжком — художника Э. Делакруа *(рис. 127, 128)* и наброски художника А. Лап-

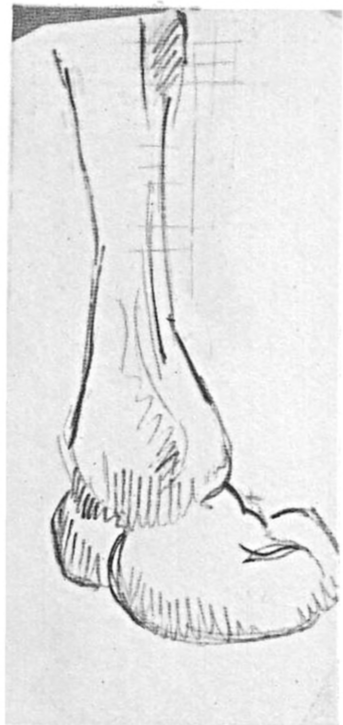


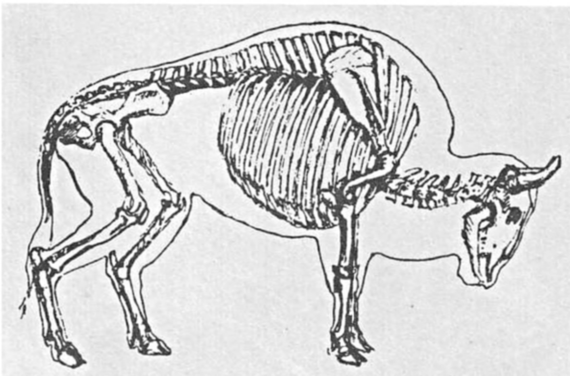
*118. Н. Устинов*. Набросок «Обезьяны». Кисть, темпера

*119. Л. Шепелев*. Набросок «Верблюд». Кар.









тева *(рис. 129, 130, 131)**. На этих рисун ках наглядно показан способ последовательнього исполнения набросков с животного, находящегося в повторяющемся движении (ходит по клетке туда и обратно).

В этих набросках автор пытался передать ощущение пластической мягкости в статических позах и в движении тигра.

В процессе работы учащиеся консультируются с преподавателем. Оценка производится комплексно, по всей работе.

Ввиду того, что общая учебная нагрузка занимает много времени, самостоятельная работа по заданию (или ее часть) должна быть передвинута на летний период. Зачет по заданию производится в начале следующего учебного года.

Следующий семестр совпадает с началом изучения человека в длительном штудировочном учебном рисунке, сопровождаемого учебными набросками и зарисовками человеческой фигуры.

Поэтому приходится уменьшать количество классных занятий, связанных с другими объектами изучения, в том числе и анималистическими. Полученные навыки в исполнении набросков с животных перено-

*120. В. Мухина.* Альбомный набросок «Голова верблюда». Кар.

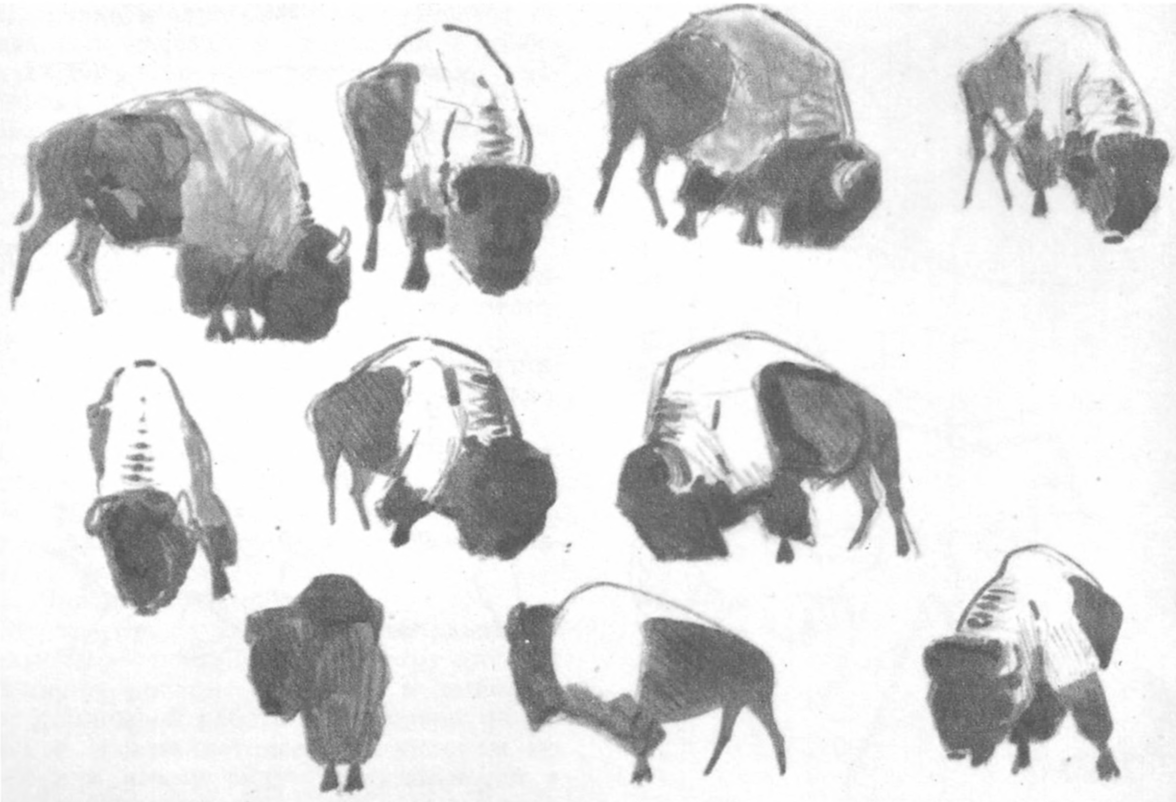
*121. В. Мухина.* Альбомный набросок «Верблюд». Кар.

*122. В. Мухина.* Альбомный набросок «Нога верблюда». Кар.

*123. Павлинов.* Скелет зубра

---

* Из кн.: А. Лаптев, Как я рисовал в зоопарке, М., «Советский художник», 1950, стр. 10, 11.



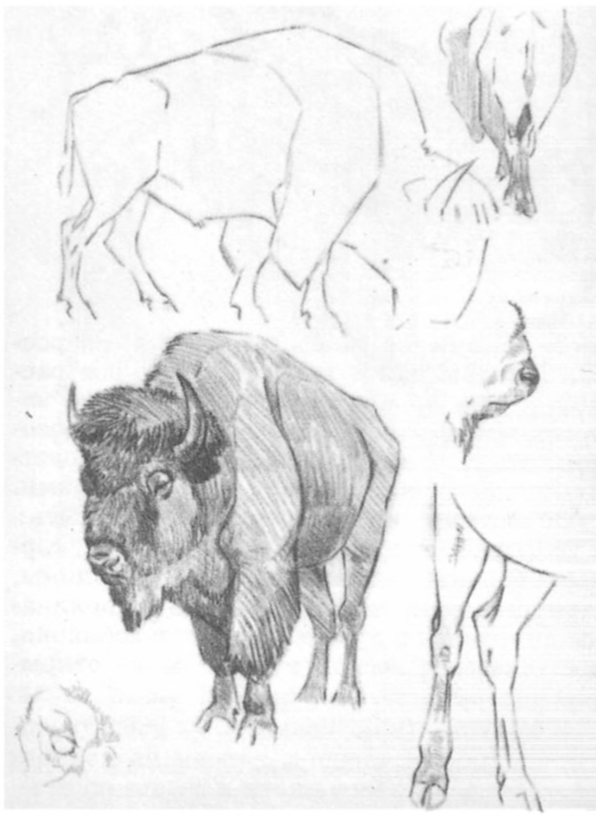
сятся на новый, более сложный объект — на человеческую фигуру.

Однако совсем прекращать зарисовки животных не следует, особенно тем учащимся, у которых ясно проявилась склонность к анимализму.

Для этого приходится переносить общие классные занятия анималистическими рисунками на самостоятельные обязательные индивидуальные задания, и для их выполнения учащимся предоставляются большие сроки.

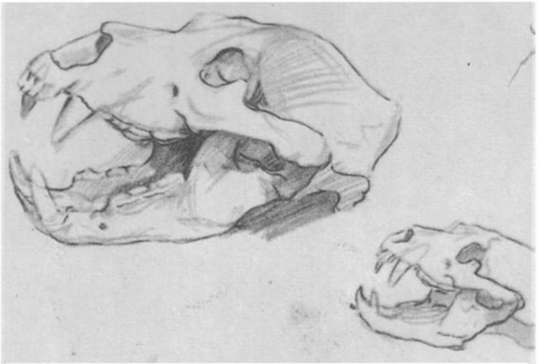
К числу таких учебных заданий относится *одиннадцатое*. Это серия набросков с группы двух-трех животных, птиц или других представителей животного мира. Цель его — сбор и подготовка материалов для последнего, двенадцатого занятия, о содержании которого учащиеся должны быть заранее осведомлены.

Так как в *двенадцатом* задании стоит задача изображения целой группы животных, то возникнет необходимость исполне-



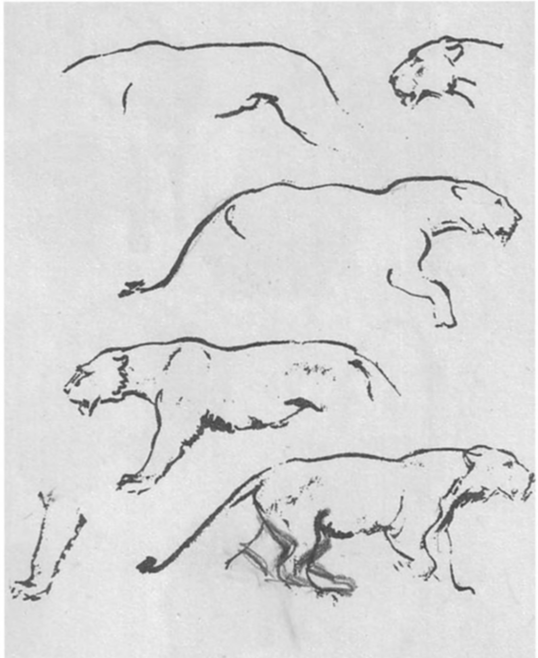
[illegible] [illegible] *Горлов*. Набросок. «Зубры». Кар., черная [illegible]

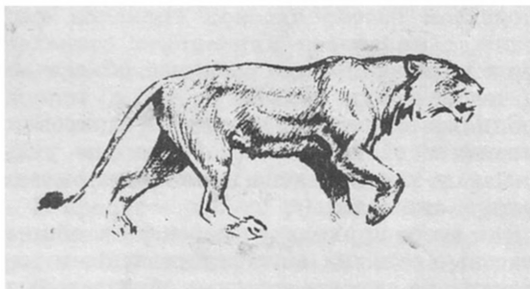
[illegible] Зарисовка зубра и наброски деталей. Кар.











*126.* Учебная зарисовка черепа льва. Кар.

*127. Е. Делакруа.* Набросок. «Голова львицы». Перо, тушь.

*128. Е. Делакруа.* Набросок. «Львица перед прыжком». Кар.

*129—130. А. Лаптев.* Последовательное исполнение наброска львицы, шагающей по клетке. Сангина.

ния учащимися композиционных набросков с целью найти на натуре удачное расположение животных в группе. Такие наброски исполняются комплексным способом, то есть с применением всех существующих способов работы над набросками.

Объектами изображения могут быть: в зоопарке — олени, антилопы, лоси, горные бараны, слоны, фазаны, павлины, страусы, гуси, лебеди, фламинго, пеликаны, пингвины и другие обитатели зоопарка, выпускаемые весной в вольеры и открытые водоемы.

В колхозе (или совхозе) — лошади на выпасе или на водопое, коровы на полднике, волы в упряжке, аисты в гнезде на крыше и т. п.

В городе — куры, собаки, кошки, голуби (на улице или во дворе), а также декоративные голуби разных пород на голубятне, лошади на ипподроме или на сельскохозяйственной выставке, козы и другие животные, которых можно встретить в городе.

Наброски и зарисовки выполняются на отдельных листах и в походном альбоме. Выбор объекта — по желанию учащегося.

Все собранные за это время анималистические наброски и зарисовки сохраняются как материал для следующего занятия. Просмотр и оценка их производится в начале следующего учебного года.

Последнее, *двенадцатое занятие* по анималистическому рисунку является итоговым.

Оно проводится в классе и исполняется без натуры, «от себя» (по представлению) и по воображению.

От учащихся требуется дать графический ответ на одну из двух тем:

1. Группа из двух животных, птиц или других анималистических объектов, связанных единством содержания.
2. Человек и животное*.

Это задание служит подготовительным к восьмому — последнему семестру для тех учащихся, которые готовятся к выполнению дипломной работы и намерены ее решать с анималистическим уклоном по тому или иному виду специальности в прикладном искусстве.

Надо иметь в виду, что для выполнения этого задания от учащихся требуется несколько больше, чем умение изображать животных «от себя» (по представлению).

Усложнение задачи состоит в том, что приходится изображать животных в характерной позе (или движении), выражающей то или иное состояние, соответствующее содержанию выбранной темы или сюжета, который должен объединить и связать группу в одно целое.

Так, изображая в группе лошадь с жеребенком или слониху со слоненком, можно передать содержание такой темы, как «Материнство» *(рис. 132)*; в группе собака и кошка — тему «Друзья», в дерущихся петухах можно раскрыть сюжет «Враги», а группа двух медвежат может дать ответ на тему «Игра» и т. п. *(рис. 117)*.

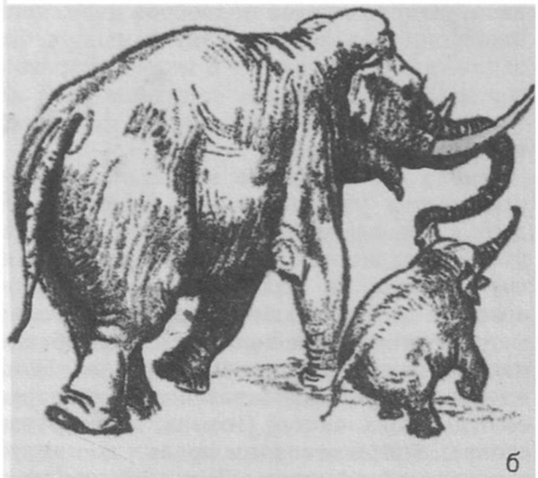
Для сюжета, где животное изображается с человеком (например: «Пограничник с собакой», «Доярка и корова», «Лошадь и всадник», «Девочка и коза» и т. д.), может быть очень много вариантов композиционного решения.

* При выборе сюжета для решения второй темы, связанной с человеком, одновременно придется делать специальные наброски и зарисовки человеческой фигуры.





а



б

*131. А. Лаптев.* Набросок. «Львица у поилки». Сангина

*132. А. Лаптев.* «Слониха со слоненком».
а) Схематический набросок с натуры. Сангина
б) Набросок «от себя» на ту же тему. Сангина

Учащиеся должны показать свое умение работать с натуры, по памяти, «от себя» и, комбинируя свои представления о животных, рисовать по воображению.

Отвечая на вторую тему, учащиеся одновременно демонстрируют свое знание и умение изображать «от себя» (по представлению) не только животных, но и человека.

Найденное композиционное решение группы позволит судить о степени подготовленности учащегося к дальнейшей самостоятельной творческой работе в области изобразительного искусства вообще и в прикладном искусстве — в частности.

Особенность двух последних занятий (одиннадцатого и двенадцатого) заключается в том, что они проводятся под наблюдением одновременно двух преподавателей — по рисунку и по композиции. Исполненные наброски-эскизы обсуждаются обоими преподавателями.

Отбирается лучший вариант, и учащемуся предлагается выполнить окончательный обобщенный рабочий рисунок (или несколько рисунков) и реализовать свой замысел в определенном материале (дерево, камень, керамика и т. п.). Оценка производится преподавателями по всей проведенной работе как на подготовительной стадии (задание одиннадцатое), так и в классе (задание двенадцатое).

На выполнение рабочего рисунка в классе следует отвести не менее трех-четырех часов. Размеры и материал — по выбору.

Таким образом, при выполнении последнего задания смыкаются задачи обучения краткосрочным рисункам и задачи предмета «Композиция».

## ЗАРИСОВКИ И НАБРОСКИ С ЧЕЛОВЕКА

По программе изучение человека, самого сложного объекта для изображения в длительном рисунке, проводится в третьем семестре. Однако краткосрочные учебные рисунки, связанные с изображением человека, выполняя свое подсобное назначение, несколько предваряют длительные учебные задания и начинаются с конца второго семестра, а затем уже сопровождают длительный учебный рисунок до последнего, восьмого семестра.

Ввиду относительно небольшого общего количества учебных часов, которое отводится программой на изучение человека, целесообразно часть этой работы заранее переложить на краткосрочные рисунки, которые не отнимают много учебного времени. Это позволит в дальнейшем избежать излишней затраты учебных часов: 1) при изучении строения человеческой фигуры и ее отдельных частей (голова, кисть руки и стопа); 2) при освоении правил постановки и построения фигуры; 3) и особенно на последних занятиях седьмого и восьмого семестров, когда изучается фигура человека в движении.

К концу второго семестра учащиеся в какой-то мере освоили исполнение набросков с натуры и комбинированным способом и уже пытаются самостоятельно делать наброски с одетой фигуры человека, портретные зарисовки и автопортреты.

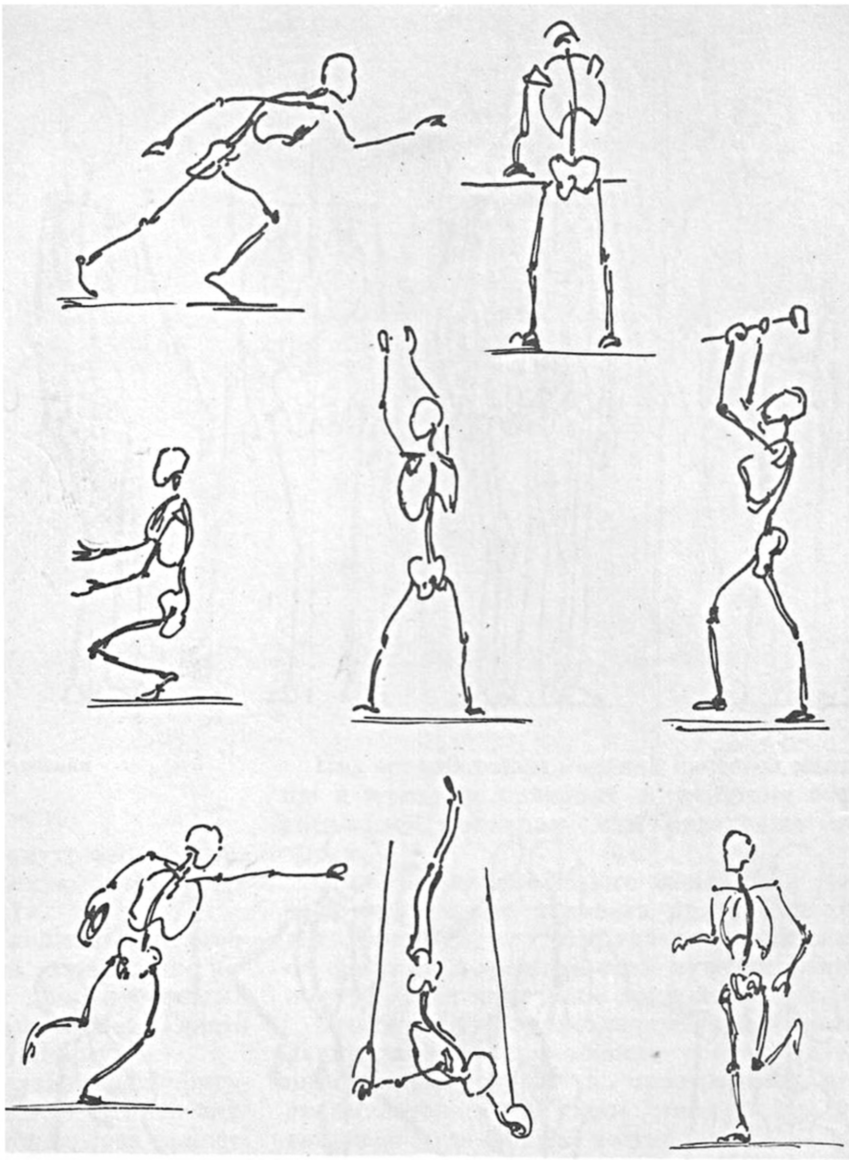
К тому же в параллельном учебном курсе «Композиция» наряду с орнаментально-декоративными заданиями встречаются и такие, которые связаны с изображением человека и требуют наличия общего представления о строении человеческой фигуры и некоторого умения изображать фигуру человека «от себя». Решение этой задачи несколько облегчается тем, что учащиеся еще раньше на уроках биологии в средней школе получили элементарные сведения об устройстве человеческого тела.

Они уже знакомы с топографией (взаиморасположение) основных частей человеческой фигуры, им известны названия главных костей скелета (таз, позвоночник, грудная клетка, череп, бедро, голень и др.), а также общепринятые названия суставов (колено, плечо, локоть и др.).

Но их представления о форме костей, о сложной конструкции и действии отдельных суставных сочленений, о работе мышц, мускулов и связок обычно ограничены тем, что можно повседневно наблюдать на самом себе или на других людях*.

---

* Изучение конструкции суставных сочленений и комплексной работы всего двигательного аппарата, то есть мышц и мускулов, приводящих в движение скелетный механизм и его части,— дело последующего изучения фигуры человека на специальных занятиях по учебному курсу «Пластическая анатомия человека и животных».



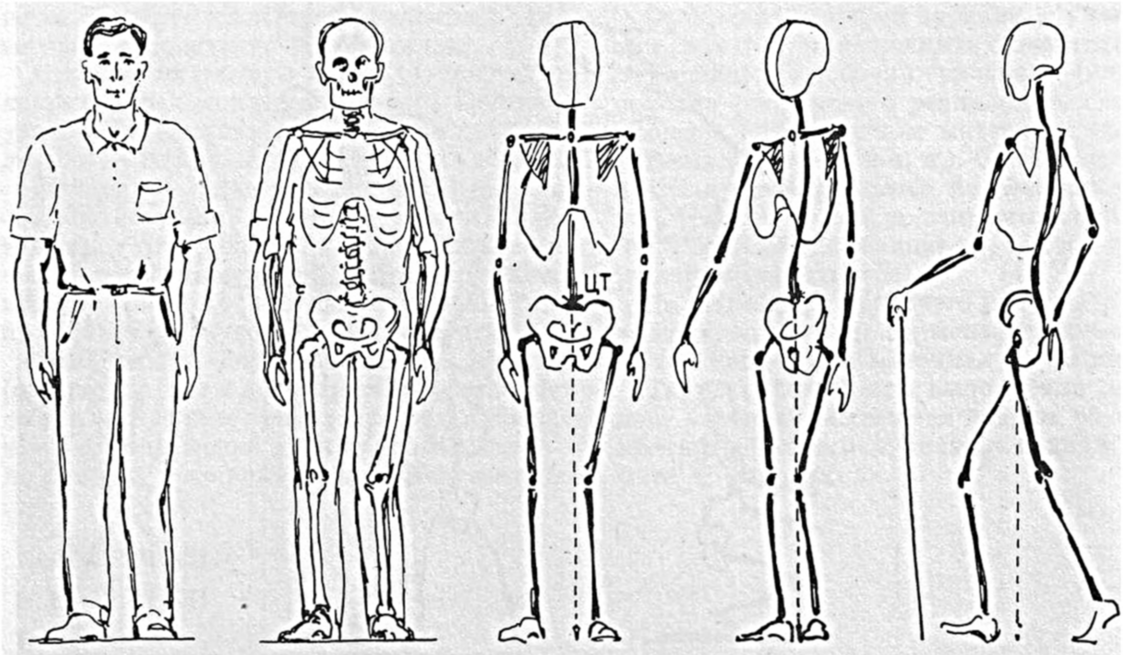
*133.* Скелет — конструктивная основа человеческой фигуры.

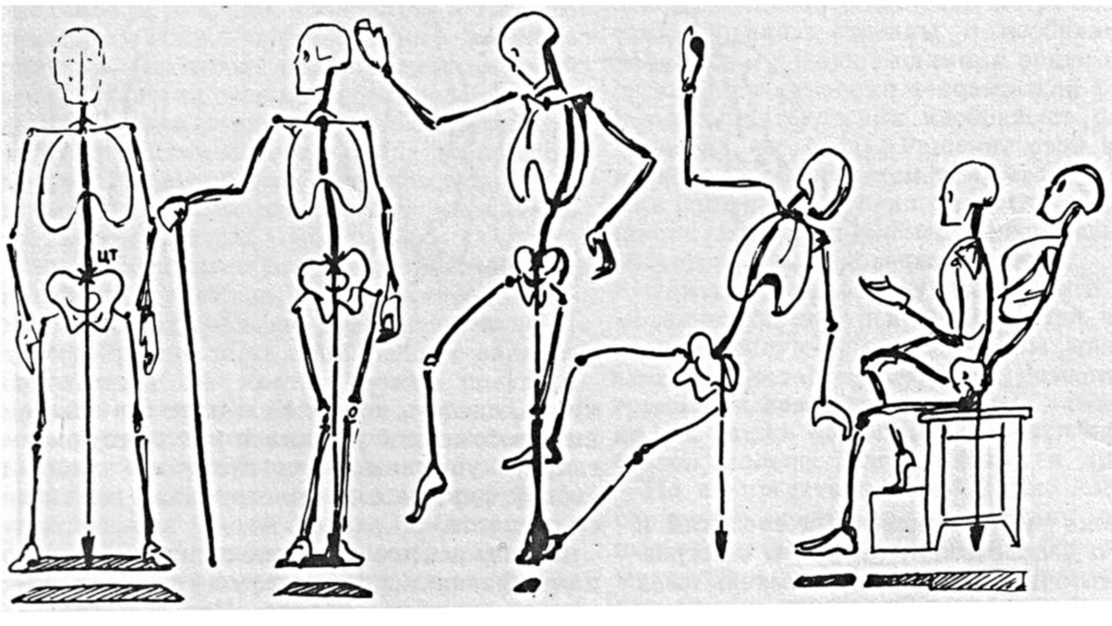
Но даже таких отрывочных сведений и знаний о человеческой фигуре и ее строении достаточно, чтобы преподаватель имел возможность посредством ряда специальных упражнений в набросках и коротких зарисовках постепенно подвести учащихся к систематическому изучению строения человеческой фигуры на третьем семестре, к тому же без особой затраты учебного времени.

Общее педагогическое назначение этих упражнений состоит в том, чтобы раскрыть, сделать понятной и навсегда закрепить в сознании учащихся постоянную органическую связь внешней формы человеческой фигуры с ее конструкцией (то есть со скелетом).

Напомним, что для исполнения наброска или зарисовки прежде всего требуется получить ответ на вопрос: «Как это устроено?».

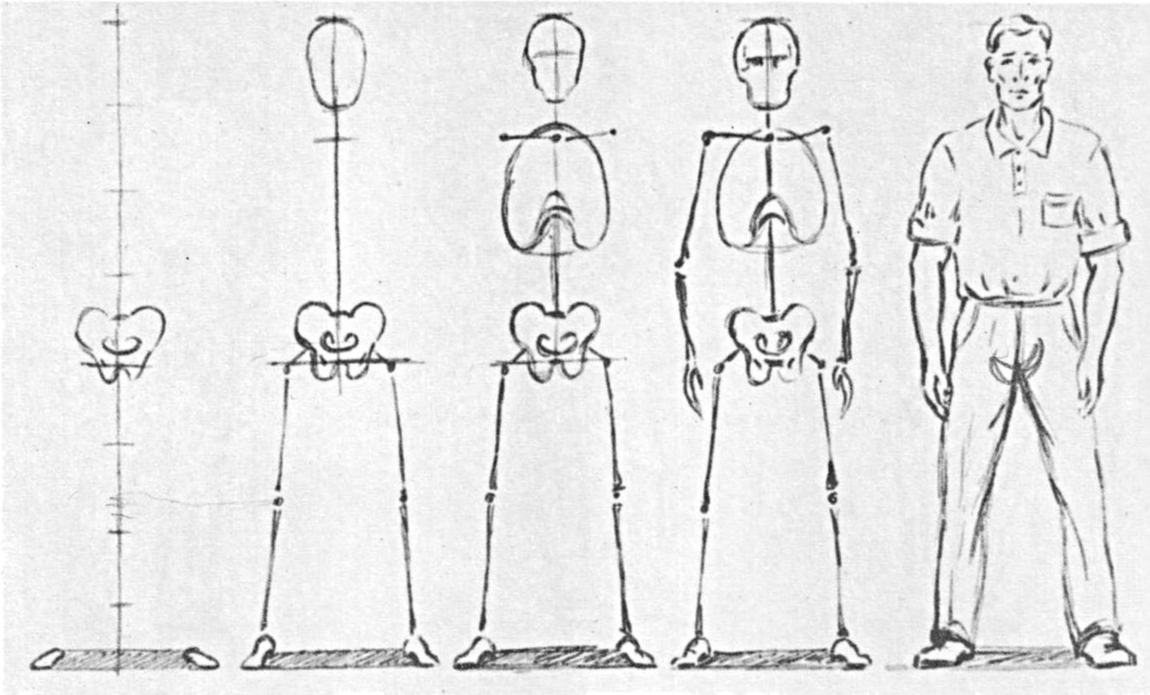
В отношении такого объекта изображения, как человек, вопрос приходится ставить по-иному: «В чем заключаются особенности строения человеческой фигуры, которые позволяют человеку находиться в состоянии неподвижности, по желанию менять позу, двигаться и т. д.?», другими сло-




*134.* Вспомогательная роль схемы скелета при исполнении набросок и зарисовок

*136.* Схема строения фигуры человека



*136.* Схема строения фигуры человека

вами: «Что составляет внутреннюю конструктивную и динамическую основу формы человеческой фигуры?».

Ответ на такой вопрос должна дать беседа перед началом занятий, содержание которой, сопровождаемое пояснительными рисунками углем на специальном листе бумаги, сводится к следующему:

При просвечивании человеческой фигуры рентгеновскими лучами отчетливо видна и прежде всего бросается в глаза ее костная основа — скелет *(рис. 134).*

В строении человеческой фигуры скелет выполняет прежде всего функцию прочного костного каркаса, который держит всю массу тела человека (мышцы, внутренние органы, сердце, легкие, желудок).

Устройство скелета у всех людей одинаково, и поэтому служит существенным, типичным признаком человеческой фигуры.

Особенностью скелета, отличающей его от жесткой основы предметов и от гибкого каркаса дерева и растений, является его подвижность.

Скелет — сложный механизм, состоящий из костных рычагов разного рода, соединенных между собой сочленениями (суставами) различных типов, связанными мышцами и сухожилиями.

Под воздействием нервной системы мышцы и мускулы приводят в действие весь скелетный механизм или отдельные его части.

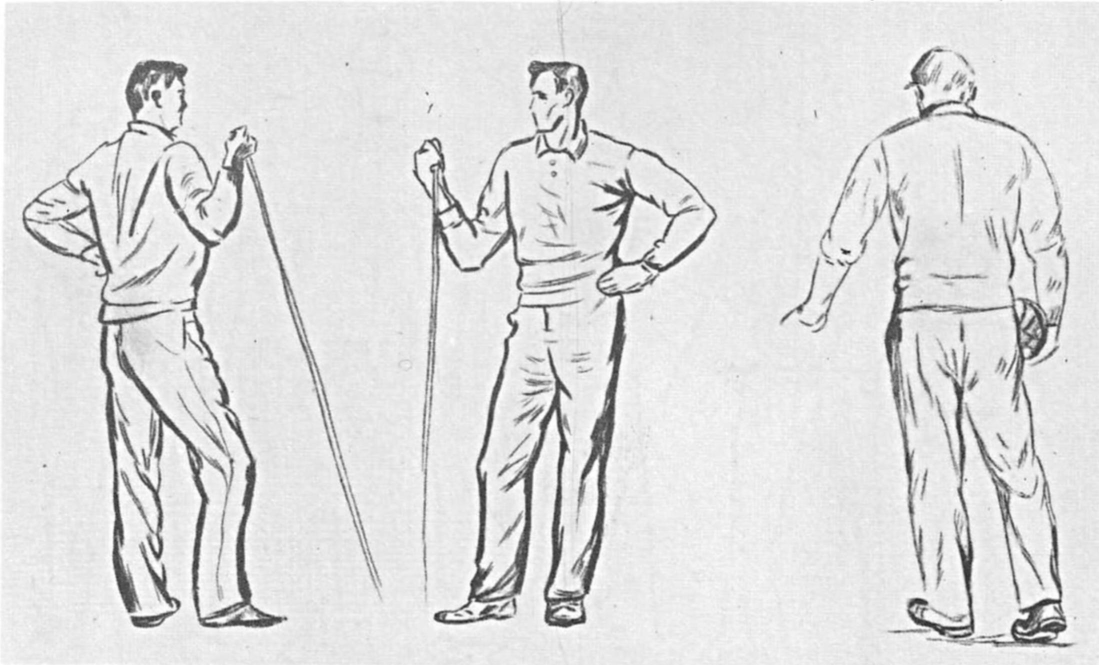
С действием скелетного механизма связана способность человека двигаться, ходить, бегать, прыгать, трудиться, заниматься спортом, выражать свои чувства позой, жестом, едва заметным движением и т. п.

Этому сопутствует одновременное изменение взаиморасположения соответствующих частей фигуры в пространстве, что сказывается (в той или иной мере) на внешнем виде формы человеческого тела.

Поэтому можно сказать, что каждому статическому или динамическому положению фигуры человека соответствует определенное положение основных частей скелетного механизма.

В процессе наблюдения натуры это положение может быть зафиксировано на бумаге при помощи условной схемы человеческого скелета. Она несложна и проста для изображения, хорошо запоминается, если твердо знать местоположение тринадцати суставных сочленений, из них шести парных (тазобедренный, коленный, голеностопный, плечевой, локтевой и запястье) и так называемой «дужки»*.

* «Дужка» (или «яремная ямка») — грудино-ключичный сустав, подвижное сочленение концов ключиц с верхней частью рукоятки грудины.



*137.* Наброски стоящей фигуры человека

Легко намеченная тонкими линиями на бумаге схема скелета может убедительно отразить итог наблюдения и анализа натуры, ее любое статическое положение (стоит, сидит, лежит и т. д.), позу, сложный поворот и передать даже динамику и характер движения (работает, идет, бежит, прыгает и т. д. *(рис. 133)*.

При построении этой схемы одновременно устанавливается размер и компоновка будущего наброска. Перед рисующим на листе возникает зримая основа, легкий каркас, ориентируясь на который можно увереннее и смелее выполнять самый набросок фигуры, то есть уточнять пропорции, определять точки (или площадь) опоры, строить контур, намечать складки одежды и т. д.

Если на первых порах на построение схемы скелета учащимся приходится тратить три-пять минут, то по получении некоторых навыков и опыта время, необходимое для этого, сокращается до минимума — до одной-двух минут и даже меньше.

Подсобное значение схемы скелета особенно сказывается на качестве первых опытов в набросках и коротких зарисовках позирующей человеческой фигуры, а конструкция скелета как основа устройства человеческой фигуры прочно закрепляется в сознании.

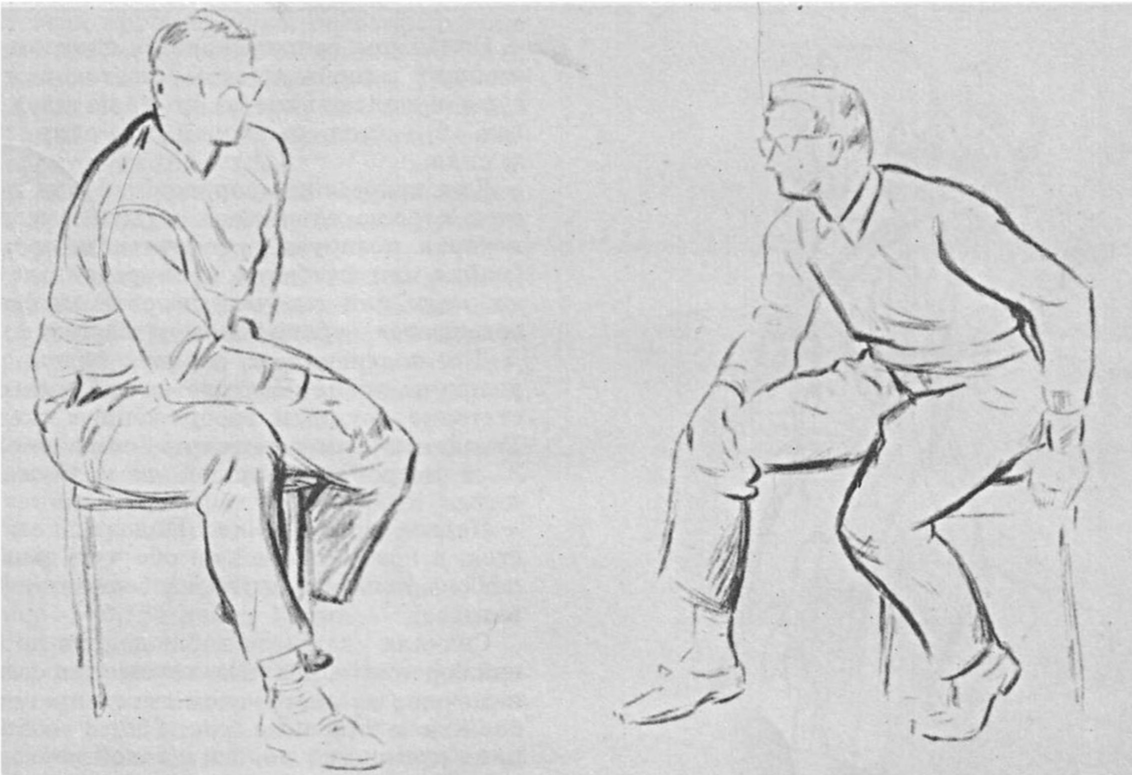
Однако, пользуясь схемой, учащиеся должны твердо помнить, что, как бы живо она ни была изображена, она все же остается только отвлеченной схемой, далекой от реалистического изображения человека, что «живое» надо искать прежде всего в характерном, присущем данной натуре, и пытаться передать это в наброске.

Это индивидуальное и характерное для каждого человека может сказываться в позе, в жесте, в одежде, но в первую очередь в пропорциях, то есть в отношениях размеров отдельных частей фигуры между собой.

При построении схемы скелета об этом надо помнить и одновременно учитывать, что размеры некоторых частей скелета, уходящих в перспективу, могут сильно изменяться *(рис. 9)*.

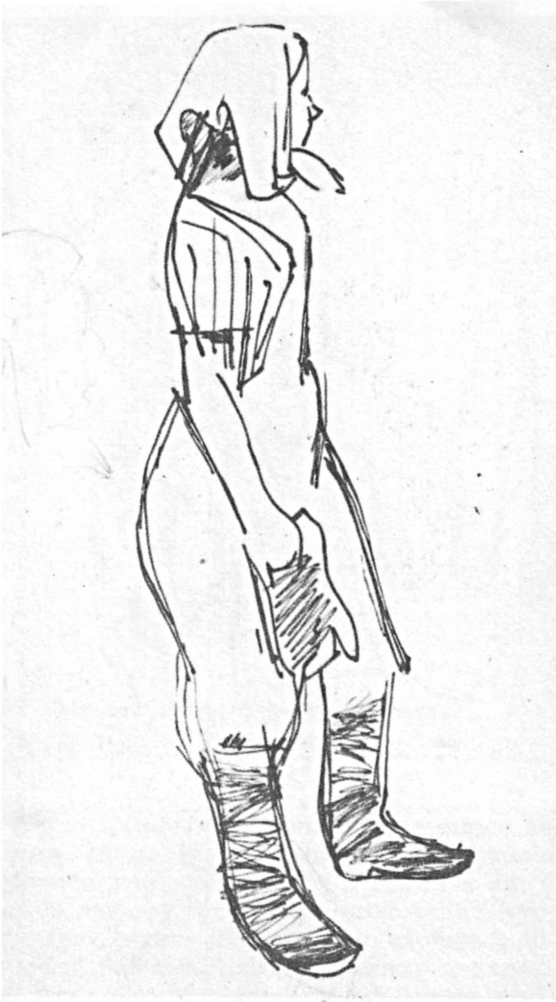
Обычно у взрослого человека среднего роста размер черепа (от подбородка до верхнего края черепа) укладывается в его росте от 7 до 7,5 раз, а длина опущенной руки вместе с кистью доходит до середины бедра, которое по длине равно голени.

Изменение этих отношений в сторону увеличения или уменьшения говорит о высоком или низком росте человека и относится к характерным признакам, так же





*138—139.* Наброски фигуры человека



*140. В. Горяев.* Набросок. «Работница». Перо, тушь

как полнота или худощавость. Следует иметь в виду также половые и изменяющиеся возрастные отличия в пропорциях человеческой фигуры.

Перед началом упражнений следует сообщить учащимся элементарные сведения об условиях устойчивого и неустойчивого положения человеческой фигуры, разъяснив им, что такое центр тяжести и где он находится, что такое вертикальная линия центра тяжести и площадь опоры, через которую должна проходить эта линия, чтобы фигура была в положении устойчивого равновесия.

Отвесная линия, проведенная через центр тяжести, убедительно подчеркивает на скелетах состояние устойчивого положения *(рис. 135).*

Пояснение сопровождается показом простейших линейных схем постановки фигуры в положении: а) стоя на двух ногах, б) стоя с опорой на одну ногу, в) сидя.

Для проведения упражнений приглашается хорошо сложенная мужская модель, которая позирует в спортивном костюме (майка или футболка, тренировочные брюки, кеды или тапочки) на светлом фоне и освещается верхне-боковым светом.

Для пояснения и справок рядом с моделью на стене помещается таблица с достаточно крупным изображением скелета. Учащиеся размещаются не ближе четырех-пяти метров от стоящей на подиуме модели.

*Первое упражнение.* Модель позирует стоя, в позе с опорой на обе чуть расставленные ноги; обе руки свободно опущены вниз.

Сначала учащиеся наблюдают и по ходу наблюдения и анализа положения натуры намечают на листе вспомогательную схему скелета в этой позе *(рис. 136)* с соблюдением пропорций модели в такой последовательности: через середину намеченной вертикали (рост модели) проводится горизонтальная линия (направляющая ось), на которой делаются две отметки соответственно верхнему концу каждого бедра (вертел). На этих отметках строится условное изображение таза *(рис. 136)* и кружками намечаются суставные соединения бедер с тазом (тазобедренный сустав).

От кружков вниз проводятся еще две линии, на которых (также кружками) определяются места коленных и голеностопных суставов обеих ног *(рис. 136).*

Внизу очень обобщенно намечаются следки ног, образующих вместе площадь опоры всей фигуры, через которую проходит вертикальная линия центра тяжести.

После этого от середины таза вверх наносится линия позвоночника (с учетом его изгибов) до верхнего края черепа. На этой линии намечается нижний край черепа и на нем условно, в виде овала, — весь череп.

Затем на линии позвоночника ниже уровня «дужки» наносится условное изображение грудной клетки *(рис. 136).*

После этого через «дужку» проводится еще одна горизонтальная направляющая ось, на концах которой двумя кружками фиксируются места плечевых суставов *(рис. 136).*

От этих кружков вниз, по направлению кистей рук, ведутся две линии, на которых кружками же намечаются места суставов рук (локтевой и запястье). Кисти рук, так же как и стопы ног, изображаются условно, обобщенно *(рис. 135).*

Все отметки размеров на направляющих осях производятся обязательно с учетом пропорций фигуры модели.

После построения схемы модель уходит, и учащимся предлагается на том же листе, рядом и в том же размере исполнить набросок фигуры без натуры, «по памяти», ориентируясь на намеченную схему *(рис. 135).*

После этого за пять минут до окончания упражнения модель принимает ту же позу, и учащиеся проверяют сделанный набросок по натуре, внося в него нужные поправки.

Материал — графитный карандаш «2М». Размер — 0,125 листа. Время — двадцать пять минут.

*Второе упражнение.* Учащимся предлагается исполнить на одном листе рядом две короткие зарисовки с модели в спокойной позе «стоя», с опорой на одну ногу, одна рука на поясе: 1) в фас или в три четверти, 2) в профиль (чуть со спины) с соблюдением пропорций натуры *(рис. 137).*

Давая задание, следует подсказать учащимся:

1) что в этом положении фигуры линия центра тяжести проходит через следок опорной ноги, и таз поэтому наклоняется в сторону свободной от нагрузки ноги;

2) что при согнутой и лежащей на поясе руке несколько приподнимается и плечо вместе с ключицей.

По окончании каждой зарисовки следует прорисовать внутри каждой зарисовки карандашом жирной линией графическую схему скелета.

Материал — графитный карандаш «2М». Размер — 0,125 листа. Время — сорок пять минут.

*Третье упражнение.* На этот раз модель находится в более сложной позе: со спины, с опорой на одну ногу и с ясно выраженным движением корпуса и рук.

Отведенная назад рука держит мяч, другая рука вытянута вперед *(рис. 137).*



*141. Т. Салахов.* Набросок. «Отдых». Фламастер



*142. Т. Салахов.* Набросок. «В кафе». Фламастер





*143. В. Горяев.* Набросок женской фигуры. Кисть, акв.

*144. В. Горяев.* Набросок. «Дворник». Фламастер, акв.

Набросок исполняется по предварительно намеченной по натуре схеме скелета и за пять минут до окончания упражнения проверяется по модели. Время — двадцать минут.

Следующие занятия посвящаются изучению постановки и построения фигуры человека в положении «сидя» *(рис. 138, 139).*

*Четвертое упражнение.* Та же модель сидит на табурете. Обе ноги стоят на полу, одна спереди, другая отставлена назад к ножке табурета так, чтобы колени оказались на разной высоте. Опущенная рука опирается на край табурета, кисть другой лежит на бедре ближе к приподнятому колену.

Стоящие на полу ноги лишь усиливают устойчивость положения сидящей фигуры.

К построению схемы скелета сидящей фигуры надо приступать так же, как всегда, то есть начиная от таза вниз. Наметив направление костей ног до пола (включая стопу), следует продолжить построение верхней части фигуры в порядке, указанном в первом упражнении *(рис. 138).*

Набросок исполняется по намеченной схеме. Время — двадцать минут.

*Пятое упражнение.* Модель сидит на краю стола, опираясь на крышку одной отставленной в сторону рукой, другая рука придерживает у коленки согнутую ногу, стоящую на столе; другая нога опущена вниз, но не касается пола.

Таким образом, площадь опоры для туловища, находящегося в наклонном положении, увеличивается, и поэтому, несмотря на то, что таз опирается на крышку стола только частично (одним седалищным бугром), устойчивое положение фигуры сохраняется.

Учащимся предлагается, проанализировав положение модели и наметив схему скелета, сделать рядом с ней набросок с фигуры *(рис. 139).* Время — двадцать минут. Размер — 0,125 листа.

*Шестое упражнение.* Учащимся предлагается сделать набросок с той же модели, стоящей на полу, прислонившись одним плечом к стене и опираясь на одну ногу.

В пояснении следует подчеркнуть, что им предстоит самостоятельно провести анализ положения натуры и, определив точки и плоскости опоры, построив схему скелета, исполнить набросок. По окончании найденную схему усилить жирной линией. Время — двадцать пять минут. Размер — 0,125 листа.

На этом заканчиваются предварительные упражнения в набросках с одетой фигуры, а закрепление полученных знаний проводится на домашних самостоятельных набросках и зарисовках с натуры.

В следующем, третьем семестре классные занятия зарисовками и набросками с фигуры продолжаются, причем в качестве натуры предлагаются мужская и женская модели в разных несложных статических положениях и позах.

Но теперь для корректирования своей работы при постановке и построении человеческой фигуры схему скелета рекомендуется запомнить, держать в сознании и руководствоваться ею только мысленно.

Лишь при более сложных положениях и поворотах фигуры возможна очень легкая предварительная наметка на бумаге некоторых наиболее существенных ориентировочных точек и направлений, осей симметрии и общих границ формы, которые по окончании работы можно не стирать.

После многих повторных упражнений в набросках с одетой фигуры это уже будет излишним — схема скелета становится привычным путем, по которому без всякого напряжения рисующего, даже при очень коротком наблюдении быстро осуществляется первичный анализ увиденной живой формы.

В начале обучения не следует требовать от учащихся в набросках и зарисовках особого знания анатомии человеческой фигуры, предоставляя пока решение этой задачи природной наблюдательности и живому чувству, которые надо развивать и воспитывать.

В процессе изучения человеческой фигуры на длительных штудировочных рисунках в сознании учащихся эта схема «обрастает» мышцами, мускулами и сухожилиями, сочленениями — знанием всего анатомического строения человека и скелетного механизма в динамике, что будет иметь важное значение в дальнейшем, при исполнении быстрых, беглых набросков с натуры, по памяти и по представлению.

Внимание учащихся следует направлять прежде всего на выделение общего (типического) из второстепенного и случайного в модели, в ее одежде*, которая скрывает подчас истинную форму натуры.

Что касается определения «характерных» признаков, присущих модели, то прежде всего надо требовать в набросках правильного решения пропорций основных частей фигуры. В начале обучения не следует заострять внимание учащихся на других характерных особенностях, так как пока еще затруднены даже сама постановка и построение фигуры.

Но когда учащиеся в достаточной мере освоили эту задачу, можно изредка указывать на некоторые индивидуальные особенности модели, выражающиеся в позе, в жесте, в скрытом движении и т. п., предлагая им самим внимательно разобраться в этом и попытаться отразить в наброске.



*145.* Изображение складок мужской одежды. Кар.

* Об одежде модели и об образовании складок см. дальше, стр. 98.



*146*. Изображение складок женской одежды. Кар.

Внимательному наблюдателю натура сама многое подсказывает. Надо больше наблюдать, чем рисовать. Тогда каждая линия, каждый штрих, нанесенные на бумагу, становятся более точными, уверенными и выразительными.

При этом от учащихся нужно требовать, чтобы не было «угадывания» с помощью пробных линий и штрихов — рисунок должен наноситься на бумагу без ошибок и исправлений, а графический язык наброска — быть сдержанным и скупым. Образцы разных по графическому исполнению набросков и коротких зарисовок на *рис. 140—144*.

Преподавателю следует иметь в виду, что чем больше разнообразия в характере предлагаемых в качестве натуры моделей, тем более обостряются и развиваются наблюдательность и способность анализировать увиденное. Поэтому надо очень обдуманно относиться к содержанию каждой учебной постановки, искать в ней простоты и естественности.

При выборе модели для учебных набросков не должно быть ничего случайного. Особенно вначале надо стараться освободить учащихся от случайных факторов, усложняющих анализ строения натуры, в частности при выборе одежды для модели.

Здесь приходится обязательно учитывать и покрой одежды, и ее расцветку, и свойства материала.

Даже при хорошем искусственном освещении темная расцветка одежды скрывает от учащихся форму фигуры. Еще более маскируют форму складки ткани с узорчатой и фактурной поверхностью. Ткань одежды должна быть не очень легкой, но и не слишком тяжелой, не мятой и не образующей случайных складок, не связанных с фигурой и движением модели.

Практика позволяет выделить наиболее часто встречающиеся ошибки учащихся в набросках при изображении одежды. Часто они не показывают складок: 1) образующихся между бедром и животом при положении модели «сидя» *(рис. 146)*; 2) определяющих место локтя и локтевого сустава при сгибании руки; 3) возникающих на спине модели в направлении от пояса к подмышечной впадине при вытянутых вперед или поднятых вверх руках *(рис. 145)*; 4) появляющихся в результате натяжения ткани по направлению к согнутому колену при положении модели «сидя»*.

На первых порах подробное изучение образования складок одежды нецелесообразно, так как учащиеся еще недостаточно знакомы с формой человеческой фигуры и с динамикой скелетного механизма. Пока можно ограничиться кратким объяснением преподавателя в каждом отдельно возникающем случае.

Практикующееся иногда изучение складок одежды при длительном штудировании в рисунке гипсовых слепков с античных и римских скульптур, отнимающее слишком много учебных часов, чаще всего сводится к простому «дотошному копированию» отдельных складок драпировки вне

* Ошибки происходят чаще всего при изображении современной мужской одежды.

всякой связи с фигурой и ее движением и поэтому мало что дает учащимся.

Гораздо более полезными для понимания роли драпировки при изображении одетой фигуры окажутся специальные короткие зарисовки с античных и римских фигур, прекрасные образцы которых исполнены народным художником СССР С. А. Чуйковым* *(рис. 147)*. В них убедительно и наглядно раскрывается пластическая связь одежды с живой человеческой фигурой, динамика и ритм драпировки. Эти зарисовки заставят учащихся при исполнении учебных набросков и зарисовок внимательно относиться к изображению складок одежды, возникающих на человеческой фигуре, находящейся в покое и в движении. Правда, наша современная одежда очень далека от античных драпировок и хитонов.

«Современная одежда — это всегда труба. Застегнутый пиджак — труба, рукав— труба, юбка — труба...»**. И это несколько суживает, но вместе с тем и усложняет задачу изображения одежды в быстрых набросках.

Единственно, что можно в этом случае рекомендовать, — это постепенное ознакомление учащихся с основными положениями образования складок в процессе исполнения учебных зарисовок и набросков. Каждый набросок с одетой фигуры может быть поводом для разъяснения этих положений, тем более, что они не сложны и их немного, а умелое их применение — это вопрос времени и практики. Для практики достаточны короткие наброски, а также специальные зарисовки складок одежды на живой модели*** *(рис. 148, 149)*.

Изучению статической драпировки (то есть лежащего или свободно висящего куска ткани) обычно всегда уделяется некоторое время при исполнении длительных учебных рисунков с учебных постановок, куда часто включается драпировка (натюрморт, интерьер, орнамент, гипсовые слепки с античных ваз и др.). При этом учащимся всегда даются разъяснения о существовании некоторых закономерностей в расположении складок драпировки в разных случаях.

* С. Чуйков, Итальянский дневник, М., «Советский художник», 1966.

** Теория образования складок изложена в книге П. Я. Павлинова «Для тех, кто рисует. Советы художника», стр. 29, 52.

*** Полезно показать учащимся наброски с одетых фигур Ж. Калло (А. Гликман, Жак Калло, Л.—М., «Искусство», 1959).



*147. С. Чуйков.* Набросок. Кар.

Так как в программе «Рисунок» специального раздела, посвященного изучению драпировки, не существует, с целью ознакомления и понимания особенностей образования складок на тканях различной выработки (тюль, шелк, сукно, бархат, парча и др.) желательно провести на первом и втором курсах параллельно с длительными рисунками одно-два занятия набросками и короткими зарисовками, посвященными изучению характера складок, образующихся на тканях. Это потребует не много учебного времени.

Хорошее знание теории образования складок одежды потребуется в дальнейшем, особенно для учащихся, специализирующихся по моделированию и конструированию одежды, а также по монументально-декоративным видам искусства, связанным с изображением одетой человеческой фигуры, когда возникающие складки должны подчеркивать форму фигуры и создавать ощущение покоя или движения.





148. *В Мухина.* Зарисовки одежды для скульптуры «Крестьянка». Кар.

149. *В. Мухина.* Крестьянка. Бронза

На следующих курсах учащимся предстоит познакомиться с теорией образования складок на одежде при исполнении набросков.

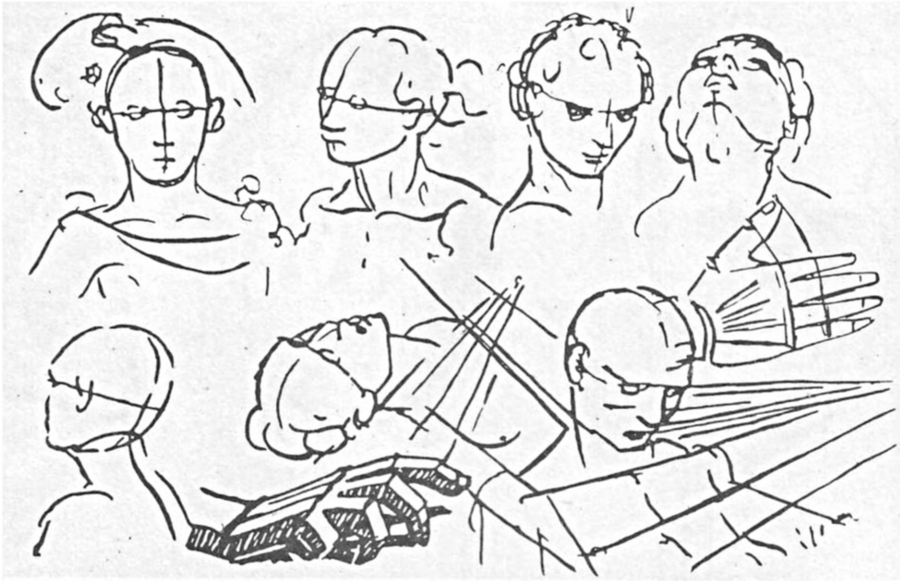
В программах по курсу «Рисунок» в третьем и четвертом семестрах на наброски и зарисовки одетой фигуры отводится относительно небольшое количество учебных часов. Перед преподавателем может встать вопрос: где изыскать дополнительное время, чтобы, не нарушая ритма занятий, продолжать развивать способность учащихся наблюдать, закреплять уже полученные ими навыки в обобщенном изображении одетой фигуры, до тех пор (до середины пятого семестра), когда по программе начнется изучение человеческой фигуры на длительных учебных рисунках. Можно порекомендовать — от длительных учебных заданий, связанных с изучением человеческой фигуры, отводить первые пятнадцать-двадцать минут на наброски с одетой фигуры, используя для этого наличие в классе модели, тем более, что это не повлияет на выполнение длительного задания.

Если к этому добавить два-три обязательных домашних задания по наброскам и зарисовкам одетой фигуры, то вопрос этот может быть разрешен положительно.

## ЗАРИСОВКИ И НАБРОСКИ С ЧАСТЕЙ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ФИГУРЫ

### ГОЛОВА

По программе в четвертом семестре начинается изучение головы человека. На краткосрочные рисунки возлагается предварительное освоение правил постановки и построения головы человека и первые практические упражнения в применении этих правил. Этим достигается то, что к длительным учебным рисункам головы (с анатомического экорше, с гипсовых слепков и с живой модели) учащиеся под-



*150. Г. Гольбейн.* Построение головы и кисти руки при помощи серединной линии и крестовины

ходят уже подготовленными, с полным пониманием органической связи формы головы с ее костной основой — черепом. Без этого рисунок головы будет носить характер механического срисовывания натуры.

На краткосрочные рисунки затрачивается не много учебного времени, тем более что для решения предлагаемых учебных задач они исполняются в небольшом размере (0,125 листа).

Как всегда, занятия начинаются с беседы, сопровождаемой показом черепа и пояснительных рисунков углем на большом листе бумаги. Содержание беседы заключается в следующем: обобщенная форма человеческой головы напоминает овал, которым, как очень условным изображением, пользуются при постановке и построении формы черепа.

В рисунке высота овала отвечает верхней точке мозговой коробки (темя), а нижняя — переднему нижнему краю подвижной нижней челюсти (подбородок).

Таким образом, высота овала соответствует высоте черепа, а ширина ограничивается наиболее выпуклыми частями двух симметрично расположенных теменных костей черепа.

Если взглянуть на голову человека и на череп, можно сразу убедиться, насколько форма головы связана и зависит от строения черепа. При изображении головы человека типическим признаком является одинаковость строения черепа у людей.

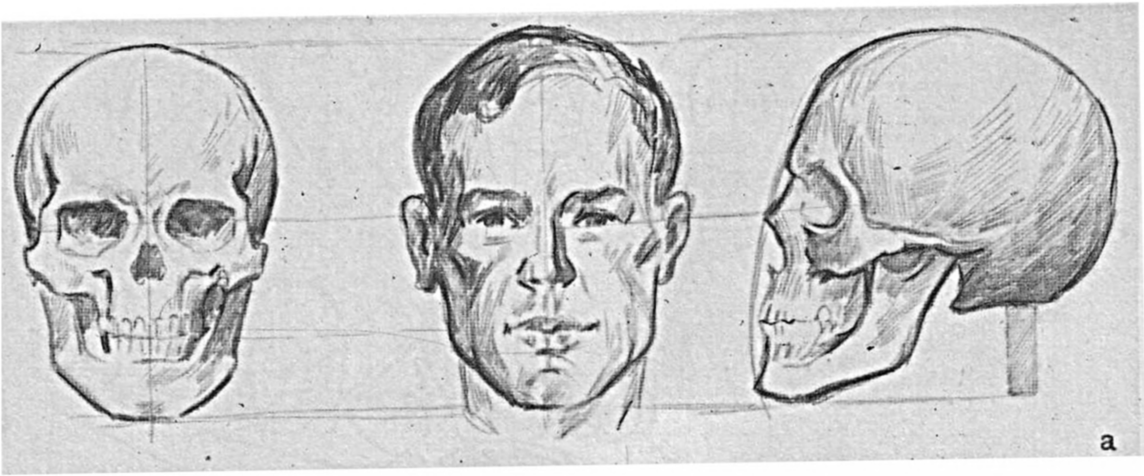
Подчеркнув симметричность строения черепа, преподаватель показывает только основные кости (вместе с подвижной нижней челюстью), а также место прикрепления черепа к позвоночнику.

Благодаря действию шейных мускулов и гибкому позвоночнику голова человека обладает большой подвижностью и способна принимать в пространстве самые различные положения.

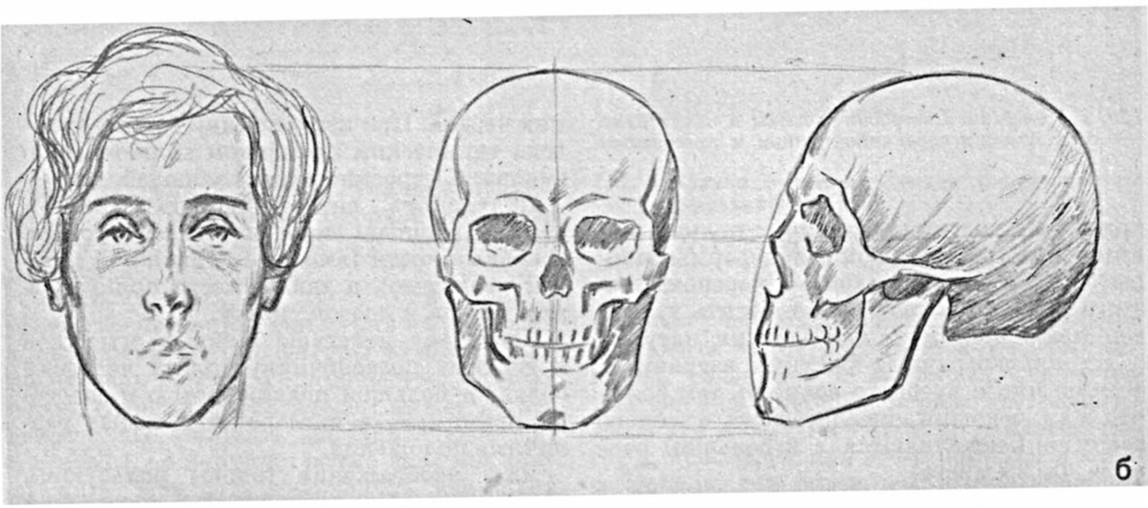
Для изображения головы пользуются особым способом постановки и построения формы в условном пространстве листа, применяемым в тех случаях, когда сложная симметричная и замкнутая в себе форма не имеет центральной направляющей оси и очевидных точек или площади опоры.

Кроме отдельных, тоже симметрично расположенных частей (носовые хрящи и ушные раковины), форма головы органически связана со своей костной основой — черепом. Поэтому, научившись в рисунке ставить и строить череп, можно затем легко освоить и правила постановки построения человеческой головы.

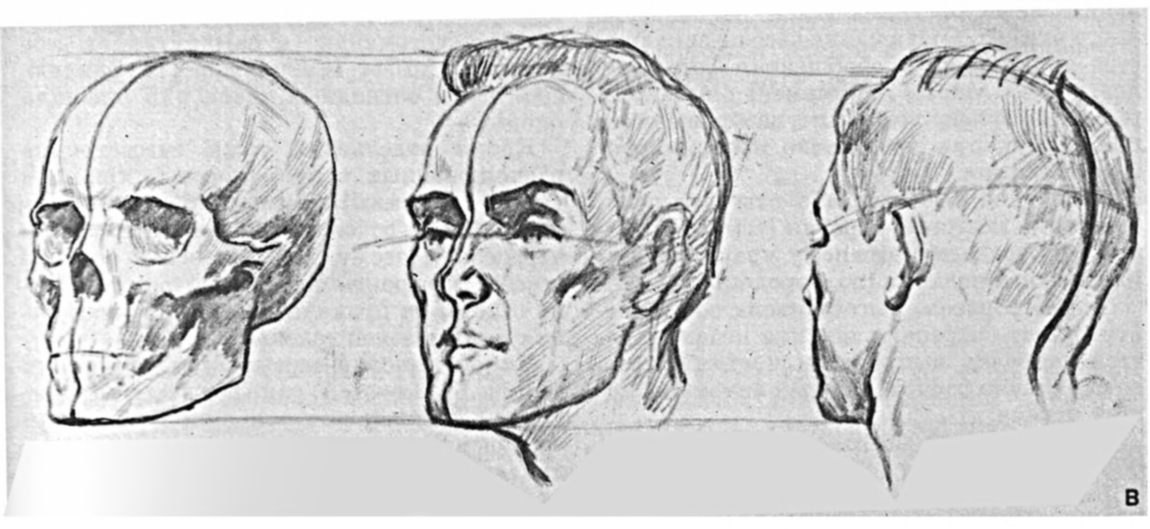
Для постановки черепа и построения его формы пользуются так называемой серединной линией, которая при положении черепа в фас совпадает с осью симметрии лицевой его части и делит его по вертикали на две зеркально одинаковые части.



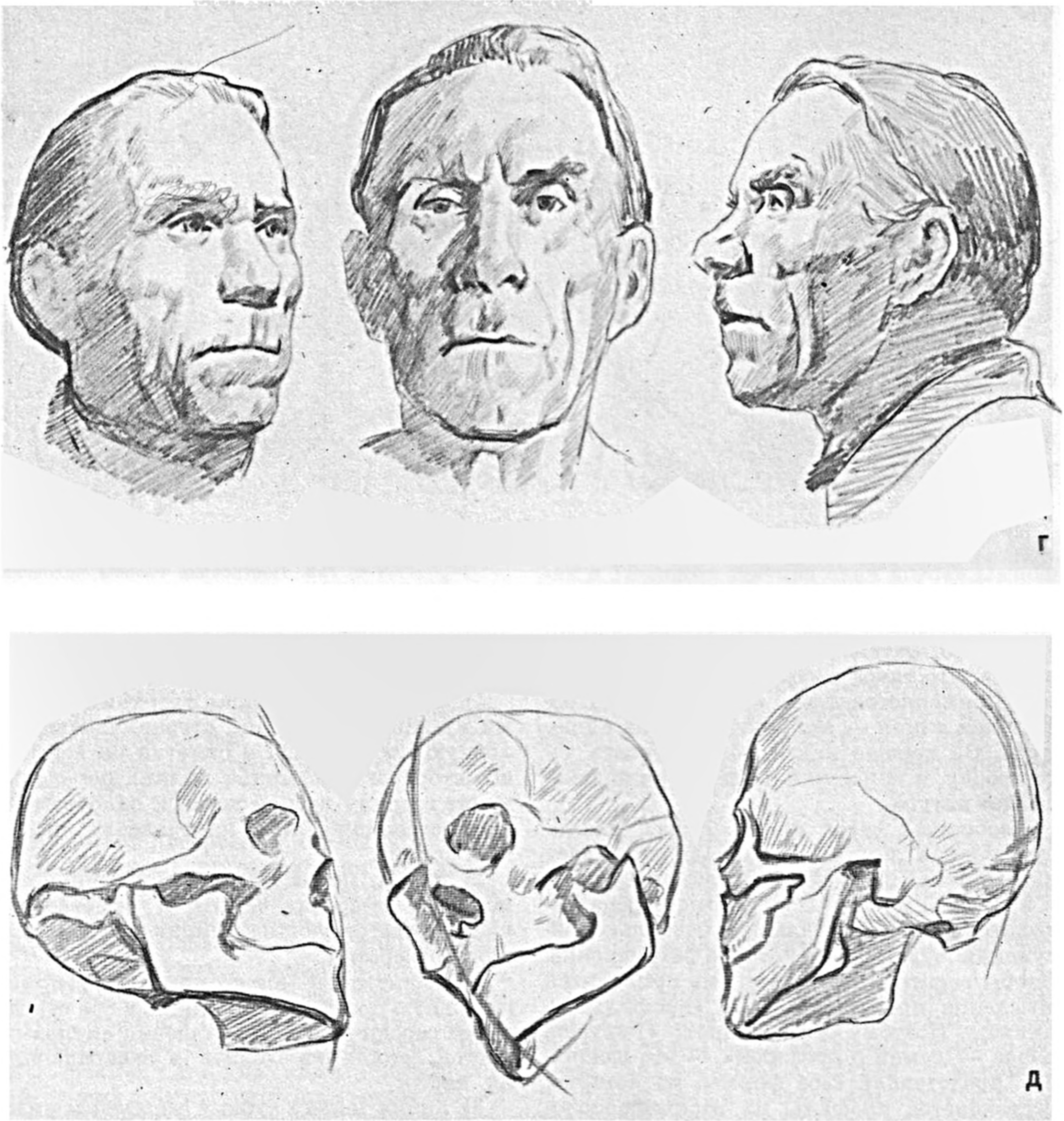
а



б



в




*151.* Построение черепа и зарисовки головы человека

Намеченная по условному изображению черепа (овалу) серединная линия способна сразу точно определить поворот всей массы черепа по горизонтали. Эта способность еще более понятна и очевидна при изображении черепа в три четверти, если дополнительно нанести на овале вспомогательную линию, пересекающую серединную линию на половине высоты овала и образующую вместе с ней «крестовину».

«Крестовина», делящая овал-череп по горизонтали на две части (верхняя и нижняя) и совпадающая своей точкой пересечения с переносицей, служит ориентировочной линией, на которой расположены середины глазничных впадин. Таким образом, при постановке формы черепа «крестовина» помогает рисующему сразу намечать не только различные повороты черепа по горизонтали, но и его наклоны вверх и вниз по вертикали. Поэтому точку пересечения «крестовины», нанесенную на поверхность овала, при построении общей



152. Построение головы человека

формы черепа надо считать узловой; в набросках головы через эту точку проходит линия, на которой намечаются глаза *(рис. 150)*. Затем следует разъяснить учащимся, что такое профильная линия и как она применяется при построении. Профильная линия — это контур черепа в профиль. Он хорошо виден, если рисовать череп сбоку, и наносится на лист как подсказывает натура.

Изображая череп прямо, в фас, когда профильная линия полностью совпадает с серединной линией, и пытаясь определить и показать, какая часть формы черепа находится ближе или дальше и насколько, рисующий чувствует некоторое затруднение. Чтобы решить этот вопрос, ему приходится мысленно представить себе «профильную линию». Поэтому если говорят: «Рисуешь в фас — думай о профиле!» — это означает: представляй себе формы, из которых составляется профиль, их взаиморасположение и размеры в перспективном сокращении (в данном случае: лоб, кости носа, скулы, челюсти и зубы).

Размерные отношения (пропорции) черепа в целом и отдельных частей его у людей различны, и это существенным образом влияет на внешний облик головы, на ее форму. Поэтому характерные признаки, отличающие голову одного человека от головы другого, иначе, причину несходства людей надо искать прежде всего в пропорциях.

Первое время при уточнении этих признаков можно пользоваться дополнительными и вспомогательными отметками и линиями, которые наносятся на серединной линии, начиная сверху:

1) линия, совпадающая с верхними краями глазничных впадин, отграничивающая лобную кость снизу, и отметки на ней (по обе стороны серединной линии), определяющие ширину лобной кости и одновременно местоположение и направление височных костей;

2) линия, показывающая нижний край носового отверстия черепа и отметки на ней, соответствующие ширине основания этого отверстия.

Дополнительно можно наметить вспомогательную полукруглую линию в обе стороны от серединной в направлении скуловых костей, чтобы определить в изображении их место;

3) линия между зубами верхней и нижней челюсти, совпадающая с линией рта.

Следует обратить особое внимание учащихся на необходимость при построении соблюдать большую точность в размерных отношениях отрезков между отметками на серединной линии.

Следует также подчеркнуть, что построение формы черепа и головы надо вести **обязательно** парными формами, симметричными относительно серединной линии, и начинать не со стороны наружного контура, а внутри формы, притом с той стороны (как говорят, чтобы это запомнилось), «где больше видно ухо».



*153. И. Репин.* Наброски голов. Перо, тушь, кисть

В конце беседы преподаватель еще раз показывает сначала весь последовательный порядок постановки и построения черепа, а затем на основе построения схемы выполняет набросок черепа в три четверти. Форма черепа выявляется легкой светотенью или штрихом.

Преподаватель подчеркивает, что схема постановки и построения черепа полностью применяется в зарисовках и набросках человеческой головы. Эту схему надо настолько крепко запомнить, чтобы, изображая голову, пользоваться ею только мысленно. Необходимым условием при этом будет также симметричность построения, то есть, намечая какую-либо одну часть головы, следует сейчас же определить место и размер аналогичной (симметричной) части, ориентируясь при этом на воображаемые серединную и профильную линии.

И еще одно замечание к сказанному. Голова в набросках и зарисовках всегда изображается с шеей или видимой ее частью. Это особенно нужно, когда приходится подчеркнуть поворот головы или ее характерное движение. Поэтому желательно разъяснить учащимся, каким образом голова связывается с туловищем посредством двух грудино-ключично-сосцевидных мышц, осуществляющих ее поворот в сторону.

Если учащийся хочет подчеркнуть характерное в верхней части одежды модели (воротник, галстук, бант) или если ее изображения требует компоновка рисунка, возражать против этого не следует.

После беседы учащиеся переходят к упражнениям.

*Первое упражнение.* Сделать две зарисовки черепа с натуры рядом в двух положениях — в фас и в профиль, не пользуясь схемой, а затем, учитывая пропорции этого черепа, нарисовать «от себя» (в том же размере) голову в фас *(рис. 151а).*

*Второе упражнение.* Исполнить короткую зарисовку головы живой модели в фас (или в профиль), а рядом сделать «от себя» аналитические наброски черепа этой же головы, соблюдая поворот и пропорции живой модели *(рис. 151б).*

*Третье упражнение.* Нарисовать «от себя» схему построения черепа в три четверти (так, чтобы были видны обе стороны черепа, одна — больше, другая — меньше), и по этой схеме сделать «от себя» два наброска головы; заканчивая наброски, следует обвести схему жирной линией *(рис. 151 в).*

*Четвертое упражнение.* Сделать на одном листе рядом три наброска головы с живой модели в фас, в три четверти и в профиль, предварительно легко наметив схемы построения головы в одном размере *(рис. 151г).*

*Пятое упражнение.* Глядя на натуру и пользуясь схемой, исполнить три наброска с черепа в трех положениях: 1) чуть снизу-сбоку, 2) лежит на боку и 3) чуть сзади-сбоку *(рис. 151д).*





*Шестое упражнение.* Пользуясь легко намеченной схемой, сделать наброски головы модели в двух положениях: 1) с наклоном вперед вниз, 2) с поворотом вверх, чуть в сторону *(рис. 152).*

Общее замечание — освещение сверху-сбоку, сильное, чтобы были четко видны формы и тени.

Размер листа для всех упражнений 0,125 листа.

Материал — графитный карандаш «2М»—«3М».

После этих упражнений дается домашнее задание: исполнить с натуры на одном листе (размер 0,125) несколько набросков с одной головы в четырех-пяти разных поворотах.

Эти упражнения приходятся на конец третьего и начало четвертого семестра до длительных штудировочных рисунков головы и служат подготовкой к самостоятельным зарисовкам и наброскам головы во время летней практики.

Если первое время при зарисовках черепа использовалась схема, то в набросках при постановке головы для ориентировки достаточно ограничиться легко нанесенной «крестовиной» и овалом. Впоследствии, после получения учащимися некоторого опыта, отпадает необходимость нанесения схемы, вспомогательных линий и отметок.

Изображая с натуры живую голову, почти не приходится задумываться над тем, чтобы части головы (нос, рот, скулы, уши и т. д.) точно попадали на свое место. Этим будет руководить «невидимая» схема, которая закрепилась в сознании, а каждая ошибка в пропорциях будет беспокоить глаз и требовать исправления. Правильность пропорций — это уже почти сходство с натурой.

Научиться сразу схватывать пропорции можно, лишь много практикуясь в небольших набросках головы с разных людей, используя для этой цели всякую возможность наблюдения натуры, будь то на улице или в помещении (и даже с экрана телевизора), исполняя их с натуры и по памяти мягким карандашом в карманном альбомчике.

Основная работа учащихся — это вполне самостоятельные занятия зарисовками и набросками головы с разных по возрасту и

*154. И. Большакова.* Набросок. «Девочка». Кар.

*155.* Учебный набросок головы

по характеру моделей с обязательным показом преподавателю проделанной работы через каждые две недели *(рис. 153—159, 17, 31, 36)*.

На пятом семестре наброски с головы в классе, как правило, проводятся с целью предварительного ознакомления с моделью перед длительными учебными рисунками и связываются с задачей постановки головы, а кроме того, как повторительные упражнения для развития зрительной памяти и проверки пройденного на длительных учебных заданиях.

Особенность таких повторительных упражнений в набросках по памяти заключается в том, что они должны проводиться не раньше, чем через полторы-две недели после окончания работы над длительным учебным заданием. Проводить повторительные наброски раньше не имеет смысла, так как учащиеся, вместо того чтобы показать в наброске, насколько они усвоили и запомнили изученную в процессе длительного штудирования натуру, ее форму и особенности, чаще всего пытаются вспомнить не форму натуры, а просто повторить по памяти свой рисунок, то есть только ее графическое изображение на бумаге.

Примерно через две недели свой рисунок забывается, и только то, что осталось в памяти от изученной в длительном рисунке модели, может стать материалом для повторного наброска.

Поэтому, если возникает необходимость проверки способности зрительного запоминания, целесообразнее предложить учащимся сейчас же (или через пару дней) вслед за окончанием длительного учебного рисунка исполнить по памяти набросок той же натуры, но с другой точки зрения (в другом повороте или ракурсе), а затем проверить нарисованное на модели, поставленной в этом же повороте, и исправить допущенные ошибки, уже глядя на натуру. При этом выясняются все недостатки первоначального наблюдения*.

## КИСТЬ РУКИ

Кисть человеческой руки справедливо считается одним из наиболее сложных объектов для изображения в рисунке. Поэтому





*156. В. Стекольщиков.* Быстрый набросок головы. Перо, тушь

*157. В. Андреев.* Портретная зарисовка. Перо, тушь

* Такой способ проверки в повторительных набросках по памяти может применяться при изучении любого объекта («мертвая» натура, растения, животные и человек).





*158. П. Бунин.* Зарисовка головы. Кар., сангина, уголь

*159.* Учебная зарисовка головы. Кар.

умение хорошо рисовать руки всегда являлось признаком мастерства художника.

В живописи, скульптуре и графике, в самых разных видах и жанрах изобразительного искусства, а особенно в портретном, в содержание художественного произведения художники часто вводят руку (или руки) как важный элемент, содействующий наиболее полному раскрытию образа человека.

Изображая человеческую руку, художник может передать не только ее движение или выразительный жест, но и душевное состояние человека, волю и волнение, гнев и страдание, напряженный труд и усталость и т. п., показать возраст, профессию человека, его социальное положение.

Рука ребенка и старческая рука, рука скрипача и рука кузнеца, мужская и женская руки — разница в их облике настолько очевидна, что можно считать руку (вернее, кисть руки) как бы вторым «портретом» человека.

Говорят, что «глаза — это зеркало души»; это, пожалуй, не в меньшей мере относится и к рукам.

Руки настолько отражают характер, чувства и состояние человека, что, даже изображенные отдельно (без человека), могут стать сами единственными героями художественного произведения.

Таково примерное содержание беседы. Подкрепленная показом репродукций с изображением человеческих рук в произведениях таких художников, как Леонардо да Винчи, Микеланджело, Роден, Менцель, Репин, Моор, и других, а также демонстрацией многочисленных отдельных зарисовок и набросков рук в альбомах, на полях подготовительных рабочих рисунков и на отдельных листах, беседа убеждает учащихся в том, насколько важно художнику в совершенстве владеть изображением человеческой руки.

Учащимся надо хорошо изучить и твердо знать ее строение, а главное крепко его помнить, чтобы научиться изображать руку «от себя» (по представлению).

При обобщенном изображении руки с натуры наибольшая сложность заключается в необходимости отчетливо представлять себе ее устройство в любом положении, движении и действии.

С костной основой руки, с ее подвижным скелетным механизмом учащиеся знакомятся на занятиях пластической анатомией человека, а затем — исполняя в классе сравнительно продолжительные зарисовки

со скелета руки, с гипсовых слепков рук и с живой натуры. И все-таки применение полученных знаний в рисунке представляет значительную трудность из-за почти безграничных возможностей действия, которыми обладает рука человека.

Многочисленные короткие наброски с кисти руки в разных положениях и поворотах по отношению к рисующему должны привести учащихся к полному пониманию связи внешней формы руки с ее подвижной костной основой.

Как всегда, перед обобщенным изображением формы учащимся надо получить ответ на вопрос «как это устроено?», чтобы установить существенно важные типические особенности строения человеческой руки. В этом на помощь учащимся приходит условная схема строения кисти правой руки, исполненная Г. Гольбейном *(рис. 150)*, и более полное изображение кисти руки *(рис. 160)*.

Разъясняя учащимся содержание этой схемы, следует обратить их внимание на следующее:

1) так же, как голова человека изображается в набросках вместе с шеей или частью ее, так и в наброски кисти руки должна входить нижняя часть предплечья. Поэтому на схеме условно показаны нижние концы локтевой и лучевой костей, с которых и начинается построение схемы;

2) кости запястья на схеме намечены условно, суммарно, только в общем;

3) на схеме четыре пястных кости намечены условно и как бы их продолжением служат три фаланги каждого пальца, постепенно уменьшающиеся по длине;

4) пястная кость большого пальца — самая короткая из пястных костей, и, так как у большого пальца всего две фаланги, то он — короче других пальцев;

5) нанесенные на схеме три вспомогательные дуговые линии пересекают пальцы. Точки пересечения, совпадающие с сочленениями между фалангами, служат опорными пунктами при построении пальцев* *(рис. 160)*.

Задачей первых упражнений в набросках руки будет закрепление в памяти и представлении учащихся этой схемы, связывающей внешнюю форму руки с ее строением.

Чтобы учащиеся запомнили схему, следует предложить им зарисовать ее, а дома в обязательном порядке нарисовать вид этой схемы с ладонной стороны, ориентируясь на свою левую руку. Следует при этом обобщенно показать группу мускулов и мышц, примыкающих к пястной кости большого пальца, группу мышц, примыкающих к мизинцу, затем следует легко наметить направления двух-трех главных складок кожи, образующихся при сгибании пальцев кисти внутрь ладони по линии, соответствующей верхним концам пястных пальцев на тыльной стороне руки.

Кисть руки — небольшой по размеру объект. Это очень затрудняет проведение занятий набросками с руки живой модели при группе в пятнадцать—семнадцать учащихся. Поэтому первые занятия лучше проводить не в классе рисунка, а в другом помещении, где имеются столы (или парты), для того, чтобы каждый учащийся мог делать наброски со своей незанятой (левой или правой) руки, лежащей на столе.

*Первое упражнение.* Исполнить с соблюдением пропорций набросок тыльной стороны кисти своей руки и наметить рядом, в том же размере условную схему ее строения. Время — двадцать минут *(рис. 161)*.

*Второе упражнение.* Предварительно легко наметив на листе условную схему строения кисти своей левой руки, сделать по ней набросок ее ладонной стороны с немного расставленными и чуть согнутыми пальцами. Время — двадцать минут *(рис. 161)*.

*Третье упражнение.* Сделать набросок с ладонной стороны своей левой руки в положении «не совсем сжатый кулак», предварительно наметив на листке условную схему строения кисти. Время — пятнадцать минут *(рис. 162)*.

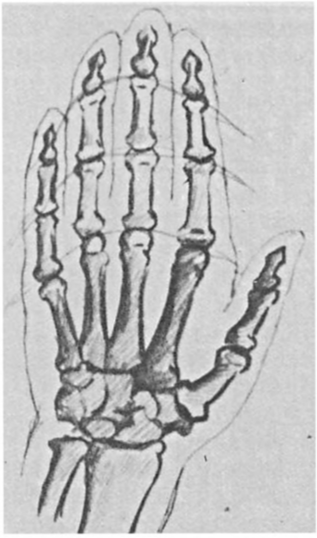
*Четвертое упражнение.* Сделать наброски своей руки, удерживающей между большим и указательным пальцем спичечную коробку, чтобы были видны и другие пальцы. Время — тридцать минут *(рис. 162)*.

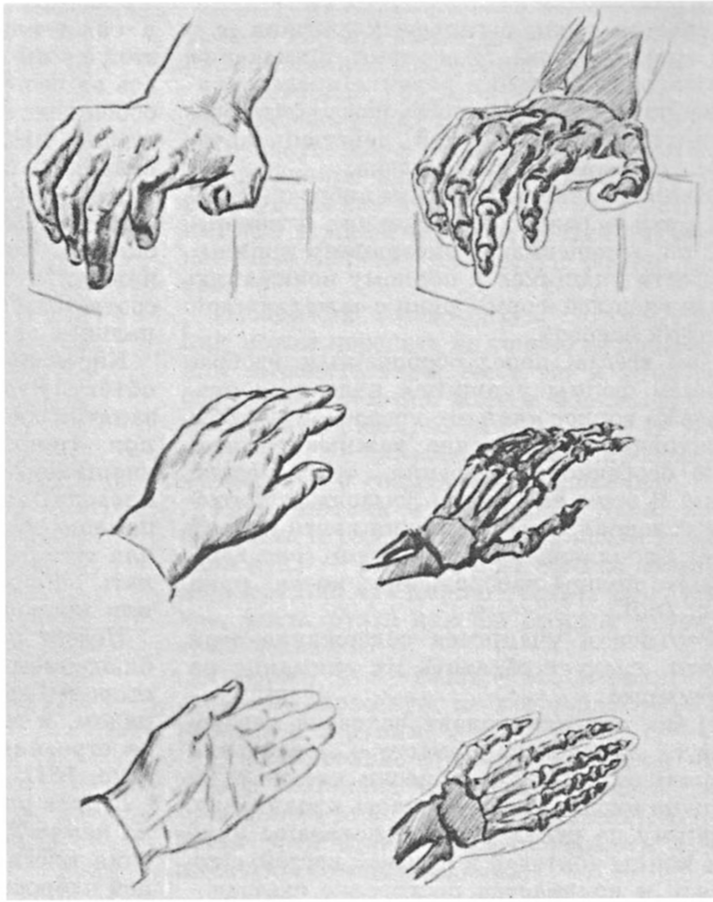
После упражнений в классе с целью закрепления в сознании учащихся связи между формой кисти руки и ее строением, учащимся предлагается домашнее задание: в течение одной недели исполнить на одном листе несколько набросков и зарисовок со своей руки с разных сторон в разных положениях, пользуясь при этом отражением руки в зеркале*. Материал — графитный карандаш «2М»—«3М».

---

* Подробное изучение строения кисти руки проводится на занятиях по курсу «Пластическая анатомия человека».

* Зеркало позволяет рисовать свою руку со стороны пальцев.

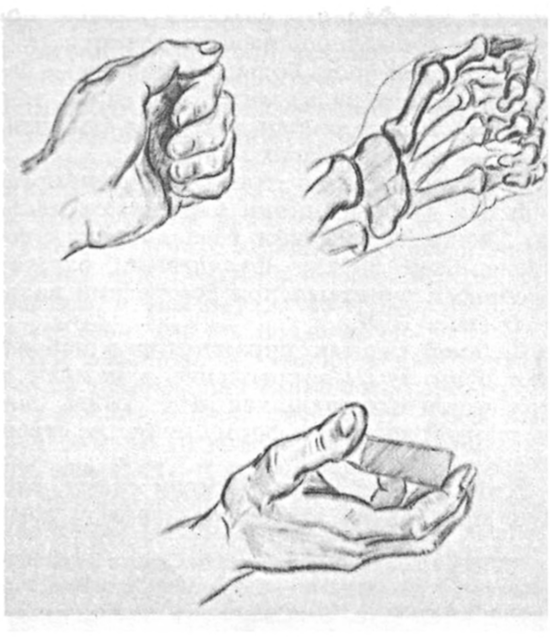




Для следующего, пятого упражнения следует пригласить пожилую мужскую (или женскую) модель с кистями рук, на которых хорошо видно их строение. Модель позирует, сидя на низкой табуретке, засучив рукава, раскинув и положив руки на два стоящих рядом столика, изменяя каждые двадцать минут положение кистей по указанию преподавателя. Освещение — верхне-боковое, не сильное.

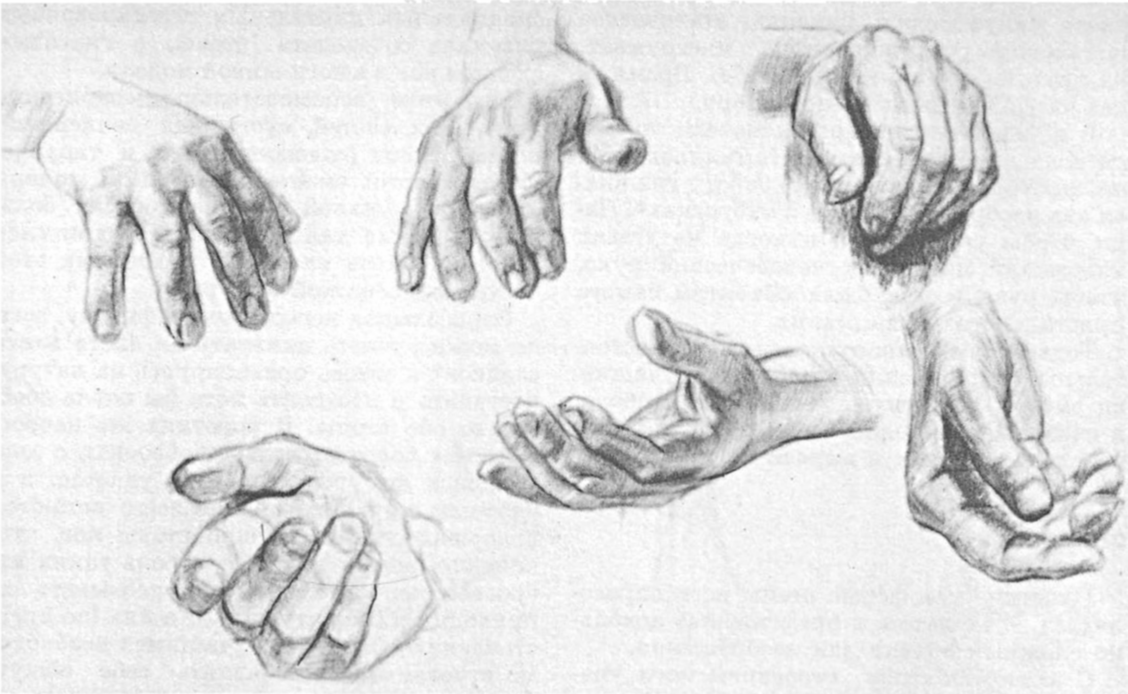
Задача: передать в зарисовках характерные особенности формы руки *(рис. 163)*. Время — два часа.

Затем для закрепления полученных знаний и навыков следует предложить учащимся еще одно домашнее задание: в течение двух недель исполнить несколько набросков и зарисовок рук, отлича-



*160.* Схема скелета кисти руки

*161—162.* Упражнения на построение кисти руки



ющихся характерными признаками (возможно, держащими какой-либо предмет, например, детская рука с ложкой или игрушкой, рука рабочего с клещами, худая старческая рука с курительной трубкой, женская рука с кольцами и браслетом и т. п.), или сразу две руки, занятые каким-либо делом (вяжут чулок, свертывают «козью ножку» и т. п.). Задача заключается в том, чтобы каждый набросок как-то отвечал на вопрос: «Чьи эти руки?» Наброски могут быть исполнены любыми графическими средствами и материалами, позволяющими наилучшим образом решить задачу на отдельных листах (размер 0,125).

На последние классные занятия в качестве модели приглашается музыкант (скрипач, гармонист, балалаечник или гитарист), который сначала позирует с музыкальным инструментом.

Учащимся предлагается в течение одного учебного часа исполнить на листе (размер — 0,25) короткую зарисовку фигуры играющего музыканта, находящегося в статическом положении в позе «играет».

По окончании зарисовки на заранее оставленных на листе полях или на другом листе в течение двух часов учащиеся исполняют несколько набросков и зарисовок с руки музыканта (или рук) с инструментом (или его частью). Каждые два-



*163.* Учебные зарисовки кисти руки. Кар.

*164.* Учебная зарисовка «Гармонист». Кар.

дцать минут модель изменяет статическое положение рук, держащих инструмент, на другую «позицию» *(рис. 164).* Время — два часа. Материал — по выбору.

В дальнейшем на преподавателя ложится обязанность всячески стимулировать и поощрять самостоятельную работу учащихся над изображением рук в набросках*. Надо, чтобы у учащихся никогда не угасал настоящий интерес к человеческой руке, чтобы рука всегда была объектом самого пристального их внимания.

Только путем многочисленных самостоятельных упражнений в набросках учащиеся смогут достигнуть легкости и свободы в изображении человеческих рук, рук живых, характерных и выразительных.

## СТОПА НОГИ

Пластическая форма стопы ноги определяется ее скелетом и представляет довольно сложный объект для изображения.

С анатомическим строением ноги учащиеся знакомятся дважды: 1) на занятиях пластической анатомией человека; 2) в специальных длительных штудировочных рисунках со скелета стопы, с гипсовых слепков ног и с ноги живой модели.

При этом вспомогательные зарисовки отдельных частей, суставных сочленений костей стопы (голеностопного и таранно-ладьевидного) вместе с костями голени (большой и малой берцовой) имеют большое значение для понимания учащимися действия очень сложного механизма этой части человеческой фигуры.

Зарисовывая неподвижную фигуру, всегда можно успеть наметить на листе места следков* и затем, ориентируясь на натуру, поставить и построить хотя бы очень обобщенно обе стопы. В коротких же набросках, тем более в беглых набросках с движущейся фигуры, это редко удается, и в набросках учащихся чаще всего остаются недорисованными именно стопы ног, что, конечно, делает подсобную роль таких набросков неполноценной. Дорисовывать их приходится без натуры, «от себя» (по представлению). Для этого учащимся необходимо отчетливо представлять себе общую форму стопы и запомнить следующее:

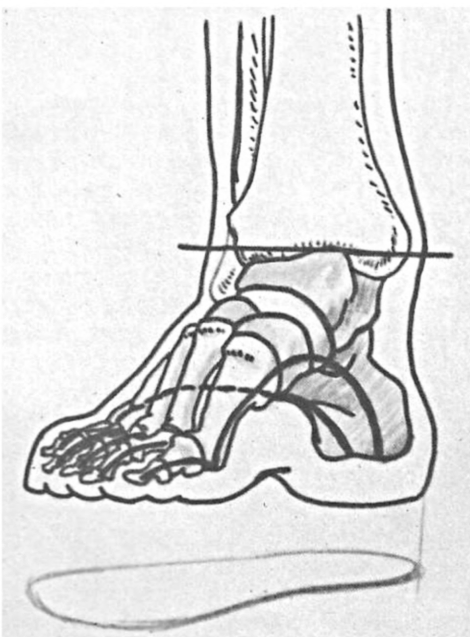
1. Конструктивная основа нормальной стопы состоит из двух костных сводов — это понятно, если посмотреть на оставляемый нормальной стопой след *(рис. 165).* Такое устройство придает стопе пружинистость и эластичность во время ходьбы, бега и прыжка. Выставленные вперед фаланги пальцев, увеличивая площадь опоры, создают большую устойчивость.

2. Если смотреть со стороны пальцев на стопу, стоящую на горизонтальной плоскости, а также при сгибании ее вверх и разгибании вниз, то видно, что ее внутренняя лодыжка находится несколько выше наружной.

3. При постановке стоящей фигуры на площади опоры намечаются оба следка с учетом их взаимоположения (по направляющим осям — от пятки к большому пальцу) *(рис. 166).*

4. Постановка и построение каждой стопы осуществляются по намеченному следку в следующей последовательности:

а) в профиль — сначала наметить стопу, затем — видимую линию контура свода (внутреннего или наружного) до начала пальцев (головки плюсневых костей), потом палец (большой или мизинец)** и соот-



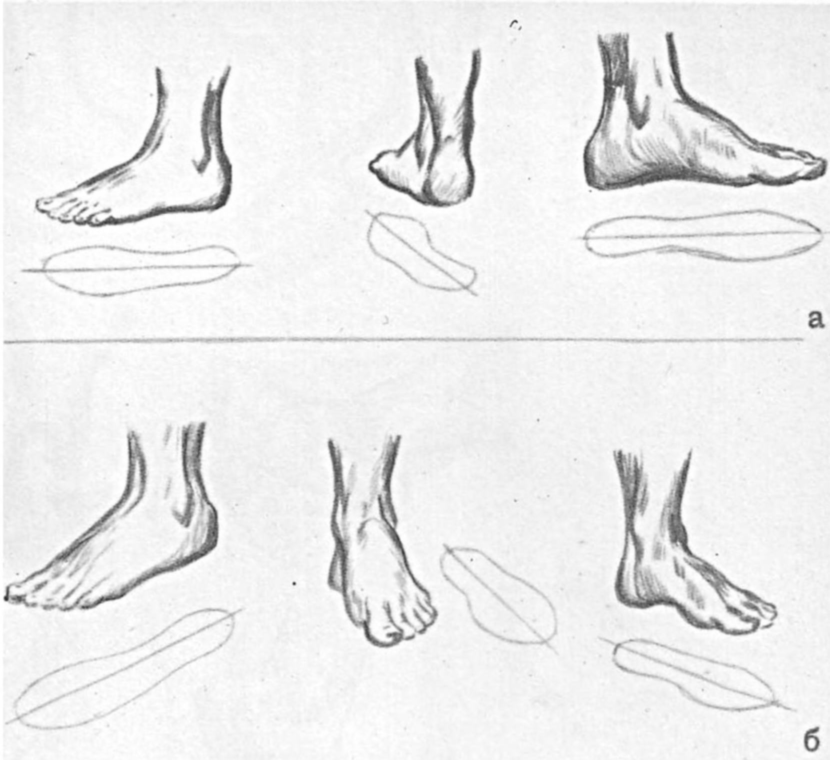
*165.* Схема строения стопы ноги и следок

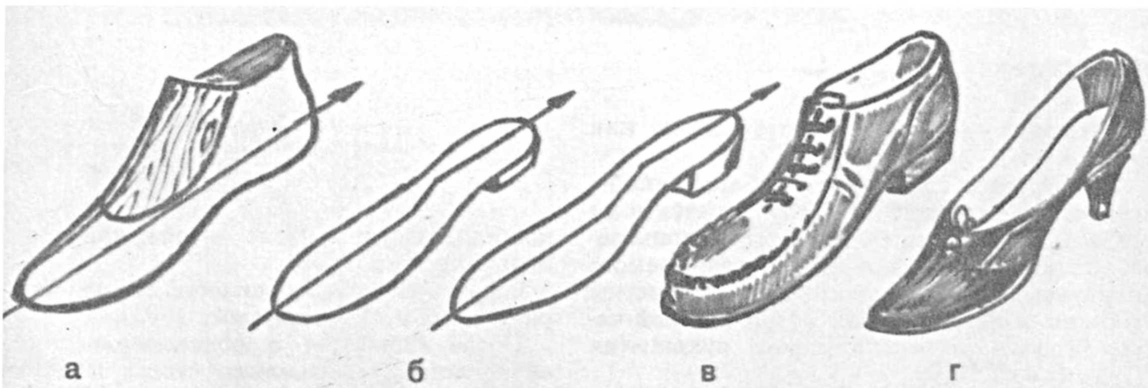
---

* В частности, можно рекомендовать устраивать в классе специальные выставки работ учащихся, посвященных только изображению рук.

* Следок — подошвенная сторона стопы.

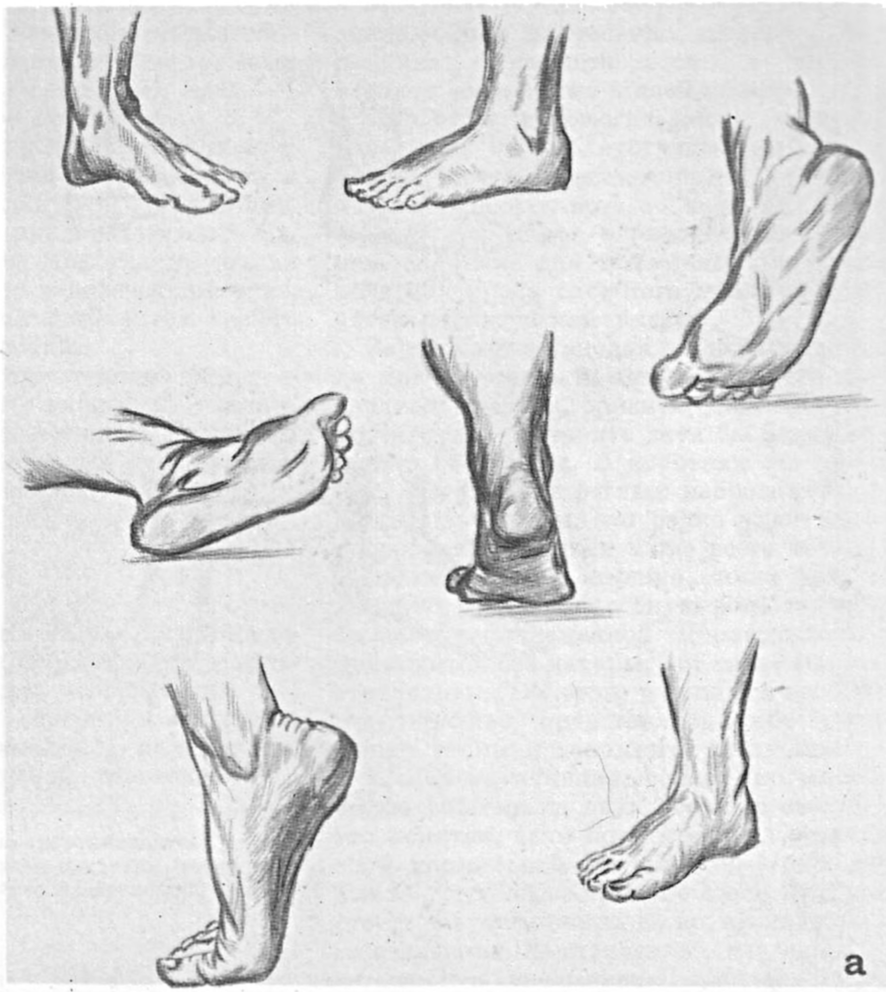
** В зависимости от стороны, с которой изображается стопа (с внутренней или наружной).




*166.* Последовательное изображение стопы:
а) сбоку (I, II) и со стороны (III)
б) $^3/_4$ (I, II) и спереди (III)

*167.* Последовательное изображение обуви:
*а)* колодка, *б)* подошва, *в)* каблук, *г)* верхняя часть



168. Упражнения в набросках:
а) с обнаженной стопы (со стороны пятки);
б) с обутой ноги

ветственно — лодыжку (внутреннюю или наружную).

После этого намечается вся масса пальцев, которая может быть потом разбита на отдельные пальцы. Общая форма стопы завершается сверху линией так называемого подъема стопы (соответствующая костям плюсны и предплюсны), потом нижней части голени и «ахиллесова» сухожилия *(рис. 166а).*

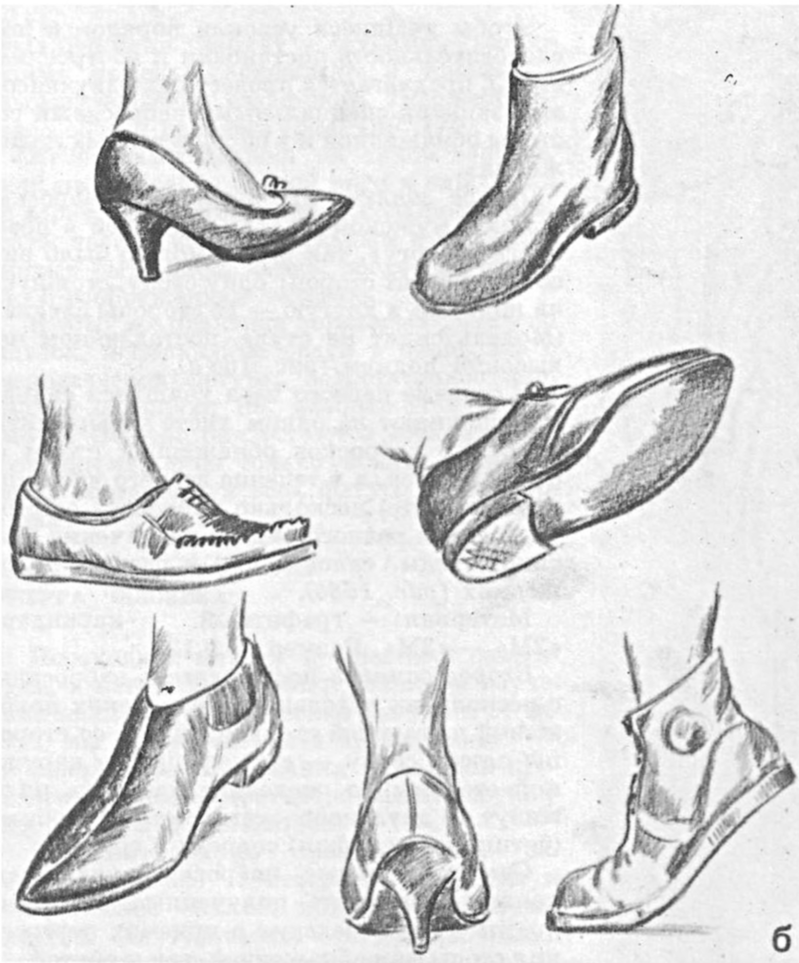
б) в фас и в три четверти — построение начинается с нанесения общей массы пальцев, затем помечается пятка, потом линия, соответствующая своду, — лодыжка (или обе, если они видны) и в конце — подъем стопы, голень и «ахиллесово» сухожилие *(рис. 166б).*

С тыльной стороны построение стопы начинается с пятки, затем следует внутренний (или наружный) свод, один палец (большой или мизинец) и «ахиллесово» сухожилие, и лишь после — обе (или одна) лодыжки *(рис. 166а).*

Более сложно изображение стопы, опирающейся на пальцы *(рис. 169а).*

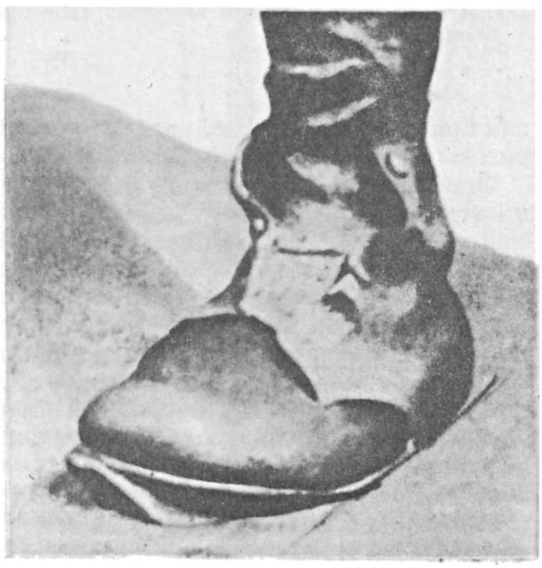
После набросков с обнаженной стопы обобщенное изображение стопы в обуви оказывается более простым делом.

Особенность стопы в обуви заключается в том, что вся задняя часть стопы, сгибаясь на уровне пола по линии головок плюсневых костей (то есть там, где упираются в подошву оба свода — внутренний и наружный), поднимается к пятке на высоту каблука. Поэтому постановку обутой стопы следует начинать с передней части подошвы, совпадающей со следом стопы, а заканчивать определением места пятки, учиты-

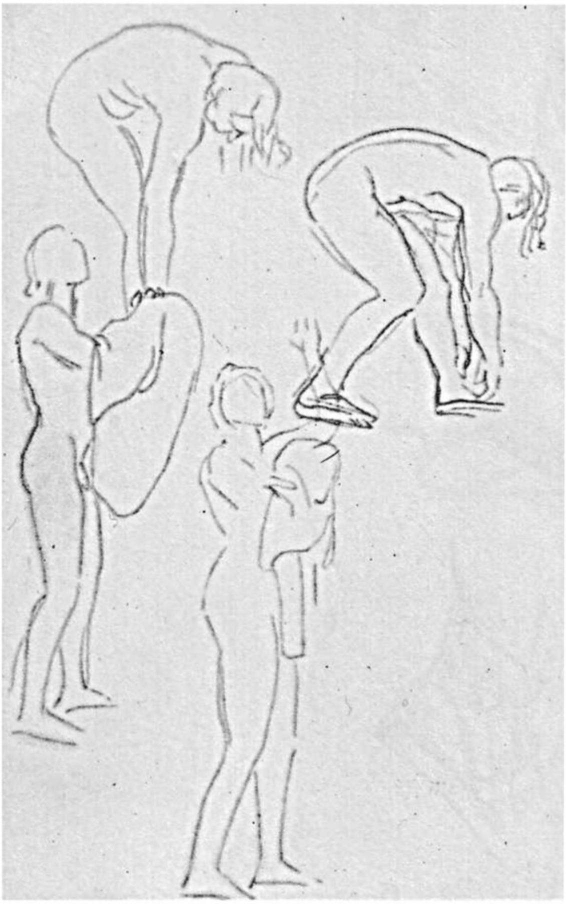





*169. И. Шадр.* «Булыжник — оружие пролетариата». Бронза



*170. И. Шадр.* «Булыжник — оружие пролетариата». Фрагмент



*171. А. Иванов.* Альбомный набросок. «Моющийся юноша». Кар.

вая при этом высоту каблука, который подрисовывается под пятку в конце.

Форма обуви в основном соответствует пластической форме стопы, так называемой «колодке»*, по сути дела являющейся очень обобщенным слепком стопы ноги с приподнятой на высоту каблука пяткой. Колодка также имеет два свода, пятку, подъем и в зависимости от назначения и фасона обуви может отличаться от формы стопы только в деталях и в размерах (длиной и шириной носка) и наружной отделкой, что не имеет значения при обобщенном изображении стопы в обуви *(рис. 167).*

* Колодка — обобщенная деревянная разъемная модель стопы, применяемая в обувном производстве в качестве шаблона.

Чтобы учащиеся усвоили порядок и последовательность постановки и построения стопы, предлагается провести два двухчасовых занятия специальными набросками со стопы обнаженной и в обуви в разных положениях.

*Первое занятие* отводится на наброски стопы с мужской модели, сидящей в позе «нога на ногу», так чтобы можно было рисовать со всех сторон: одну стопу, стоящую на подиуме, а другую — со стороны следка. (Модель сидит на стуле, поставленном на высокий подиум *(рис. 168 а).*

В течение первого часа учащиеся сначала исполняют на одном листе четыре-пять коротких набросков обнаженной стопы с разных точек, а в течение второго часа (на другом листе) несколько набросков со стопы в обуви разного вида и назначения (ботинок, кеды, сапог и др.) в разных положениях *(рис. 168б).*

Материал — графитный карандаш «2М» — «3М». Размер — 0,125.

*Второе занятие* посвящается наброскам с нескольких отдельных статических положений шагающей стопы (спереди, со стороны пятки, сбоку — с внутренней и наружной стороны), а последние двадцать пять минут — двум наброскам со стопы в обуви (ботинки или туфли) спереди и сбоку*.

Самостоятельные наброски учащихся должны закрепить полученные в классе практические сведения о приемах построения стопы как обнаженной, так и обутой.

Рисовать можно свою обнаженную ногу, отраженную в зеркале, или ноги кого-либо из домашних. Что же касается обутых ног, то наброски с них можно делать там, где только это представится возможным.

При этом внимательный наблюдатель обнаружит, что обутые ноги имеют особые признаки, которые говорят о характере того, кому они принадлежат. Это может выражаться в том, как сидящий ставит ноги, выдвигая одну вперед, зацепляя одной ногой другую или кладя ногу на колено другой и т. д.

Сам внешний вид обутой ноги иногда подсказывает многое, что следует если и не зарисовать, то обязательно запомнить, так как может понадобиться в работе.

В известной скульптуре Шадра «Булыжник — оружие пролетариата» разношен-

* Подробное изучение стопы в обуви в зарисовках и набросках проводится для обучающихся по программе прикладной специальности «Моделирование и конструирование обуви».

ные башмаки (наряду с руками, хватающими камень) раскрывают и усиливают выразительность созданного художественного образа рабочего *(рис. 169, 170).*

Некоторая задержка на таком вопросе, как изображение обутой ноги в набросках и зарисовках, объясняется желанием показать, насколько внимательным и глубоким может быть наблюдение, когда оно связано с изображением человека.

К тому же практика показывает, что учащиеся, исполняя наброски и зарисовки с человеческой фигуры, недостаточное внимание обращают на изображение ног и обуви. Обычно они остаются либо недорисованными, либо только в виде намеков, мало соответствуя всей фигуре по пропорциям.

## ФИГУРА ЧЕЛОВЕКА

Переходя к пятому и шестому семестрам, в которых основным объектом изучения является человеческая фигура и ее части, мы возвращаемся к прерванному* — к изложению содержания и методов проведения занятий краткосрочными рисунками с человеческой фигуры.

Основные задачи краткосрочных рисунков пятого семестра — проверка и закрепление знаний, полученных на занятиях длительными, штудировочными рисунками человеческой фигуры.

Принимая во внимание, что занятия краткосрочными рисунками человеческой фигуры проводятся параллельно с рисунками гипсовых слепков, анатомического экорше и сопровождаются изучением пластической анатомии человека, преподаватель уже вправе требовать от учащихся в набросках и зарисовках большей верности в анатомическом строении фигуры, правильности ее пропорций и главное — связанности ее частей между собой и в целом.

При выдаче задания уже не следует заранее все оговаривать и разъяснять, предоставив учащимся самостоятельно решать некоторые вопросы. В частности, не надо предопределять ту или иную трактовку формы (силуэтную, контурную, линейную, штриховую, плоскостную или светотеневую — объемную). То или иное решение формы должна подсказать сама натура, ее состояние, поза, движение, освещение, то есть трактовка формы должна быть подчи-

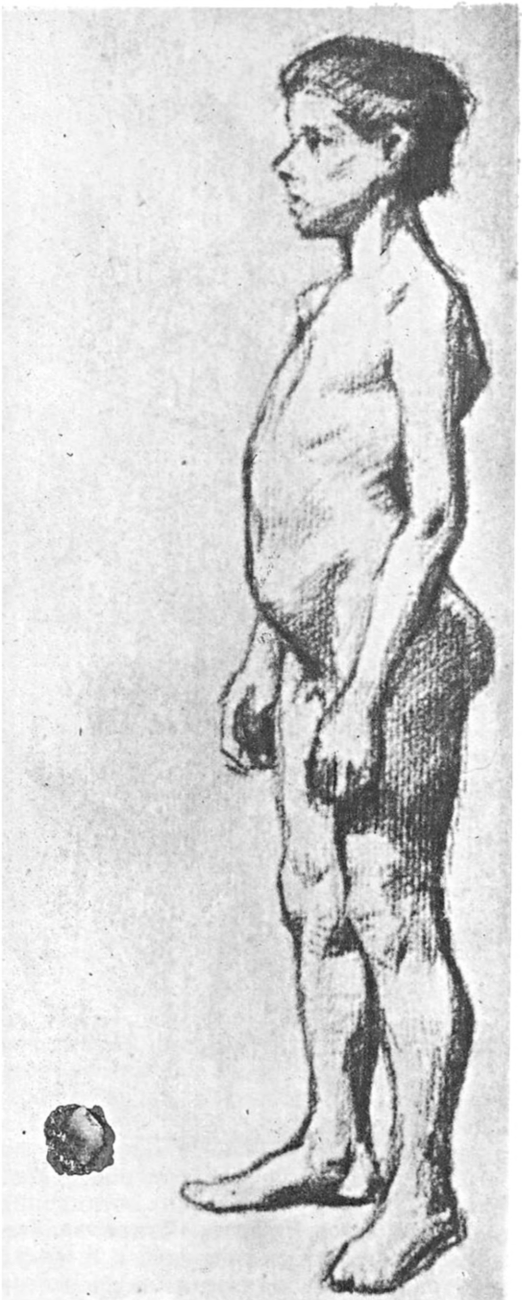


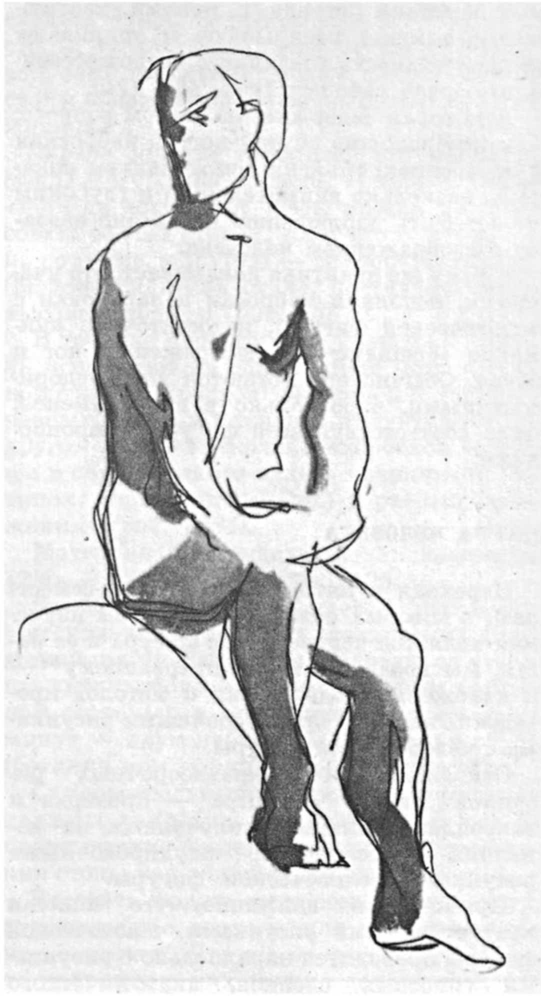
*172. В. Серов.* Набросок. «Подросток». Кар.

нена той задаче, которую надо решить в наброске. Поясняя это, хорошо показать учащимся несколько образцов набросков и зарисовок с обнаженной модели, обращая при этом внимание на использование разных графических средств и материалов *(рис. 171—177).*

Можно предоставить учащимся выбор графических материалов из числа извест-

* См. стр. 100.





*174.* Учебный набросок обнаженной фигуры. Акв., перо, тушь

*175.* Учебный набросок. Кар. →

*176.* Учебный набросок обнаженной фигуры. Перо, тушь, акв. →

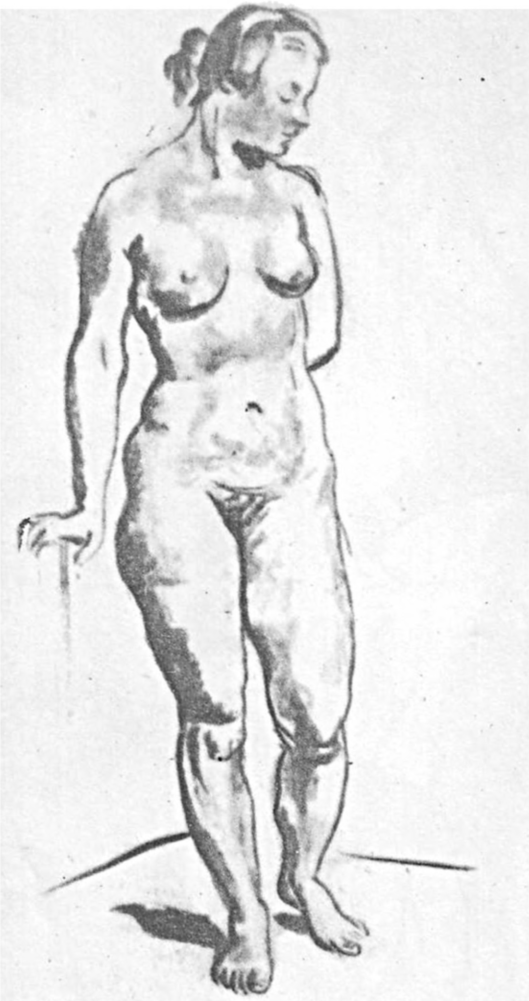
*173. М. Добужинский.* Зарисовка фигуры юноши. Угольный кар.

*177. В. Мухина.* Зарисовка обнаженной фигуры со спины. Кар. →











ных им удобных в работе над наброском (графитный карандаш «2М»—«3М», угольный «Ретушь» № 1—3, карандаш «Негро», кисть — одноцветная акварель, прессованный уголь и др.).

В шестом семестре начинается изучение женской фигуры, к которому учащиеся приходят, уже овладев способом постановки и построения фигуры человека. Наброски и зарисовки применяются здесь в качестве дополнительных упражнений при изучении пропорций женской фигуры, то есть того, что при одинаковом строении скелета отличает женскую фигуру от мужской.

Подробные сведения учащиеся получают на занятиях по курсу «Пластическая анатомия человека»*. Мы ограничимся лишь некоторыми замечаниями, которые надо иметь в виду при исполнении набросков с женской фигуры.

Наиболее характерным в пропорциях женской фигуры надо считать отношение ширины между верхними концами бедер к ширине плеч. У мужской фигуры плечи шире бедер на восемь сантиметров, у женской — на три сантиметра (в среднем)**.

Размер стопы и кисти рук у женщины обычно меньше, чем у мужчины. К характерным признакам женской фигуры следует также отнести меньший рельеф мускулатуры, что при большем, чем у мужчин, подкожном жировом слое придает некоторую обобщенность форме.

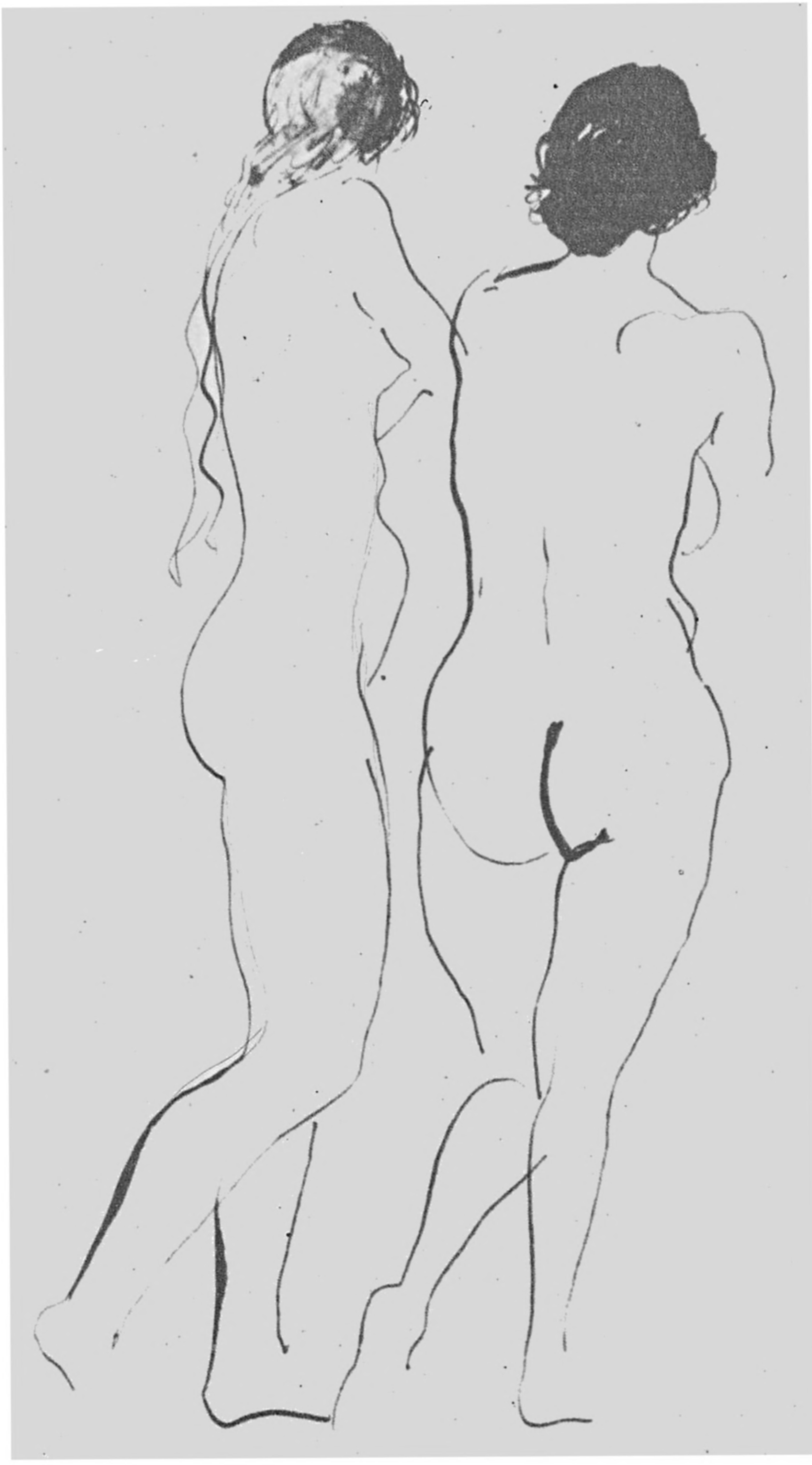
Поэтому вместо многих воспринимаемых подробностей (мышц, мускулов, сухожилий и т. д.), отличающих хорошо развитую мужскую модель, учащиеся нередко встречаются здесь с живой формой, в какой-то мере обобщенной самой природой. Вначале это представляет для учащихся некоторую трудность, особенно при определении опорных точек (преимущественно в коленном, в тазобедренном, плечевом и локтевом суставах), большей частью скрытых под кожным покровом. Но для тех, кто знаком с устройством скелета, исполнение набросков

* Изучению пропорций человеческой фигуры особое внимание уделяется в прикладной специализации учащихся «Конструирование и моделирование одежды».

** См.: Н. Механик, Основы пластической анатомии, М., «Искусство», 1954, стр. 348.

*178. П. Кончаловский.* Набросок обнаженной фигуры. Акв.

*179. В Мухина.* Зарисовка обнаженной фигуры. Кар.



*180. В. Лебедев.* Наброски обнаженной фигуры. Перо, тушь



*181. А. Дейнека.* Набросок обнаженной фигуры. Угольный кар.

и зарисовок с обнаженной женской модели не сложно *(рис. 178—185, 32, 41).*

Занятия начинаются с зарисовок (от двадцати пяти до пятнадцати минут). А затем учащиеся переходят к наброскам с постепенным сокращением времени исполнения (от десяти до четырех-трех минут).

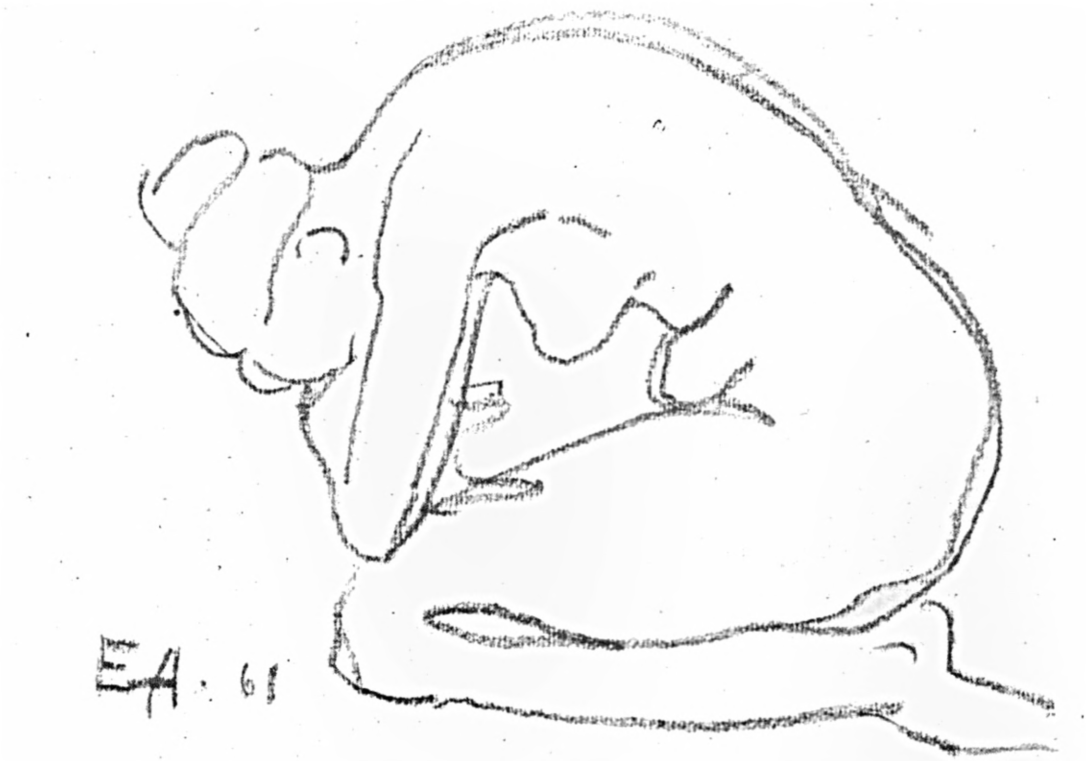
*Первое упражнение.* Учащиеся исполняют ряд быстрых набросков с хорошо сложенной обнаженной женской модели в разных спокойных позах и положениях.

Назначение этих набросков — практическое освоение постановки и построения женской фигуры. На эти наброски отводится два занятия.

Модель изображается в разных положениях: стоя и сидя, в фас, в профиль и со спины. Однако при постановке модели сле-



*182. В. Серов.* Набросок. «Натурщица». Кар.






*183.* Учебный набросок Кар.

*184. В. Янкилевский.* Набросок. Кар.



*185. В. Серов.* Набросок обнаженной фигуры драпировкой. Итальянский кар.

дует избегать очень сложных поворотов и ракурсных положений. Наброски и зарисовки разных художников показывают (примерно) характер учебных постановок и разную технику графического исполнения. Время — два часа. Материал по выбору учащихся. Размер — 0,125 листа.

*Второе упражнение* состоит также из коротких набросков с той же модели, но одетой в свободное платье (или блузка и юбка), желательно из гладкой светлой и легкой ткани, образующей простые складки, хорошо подчеркивающие фигуру модели*.

Несмотря на то, что основное назначение этих набросков — изучение образования складок ткани на женской фигуре, находящейся в статическом положении, перед началом занятия надо подсказать учащимся, что прежде всего — изображение человека, а одежда — это второе. Ее надо показать очень сдержанно, скупо, без деталей.

Время — два часа. Размер — 0,125 листа.

*Третье упражнение.* Если окажется возможным, полезно провести с учащимися еще одно занятие, посвященное очень коротким наброскам с той же женской модели, стоящей в развевающейся одежде перед работающим вентилятором, направляемым на модель с разных сторон. Таким путем учащиеся могут познакомиться с образованием и обобщенным изображением неустойчивых динамических складок, что понадобится в дальнейшем в набросках с движущейся человеческой фигуры.

Время — один час. Размер — 0,125 листа.

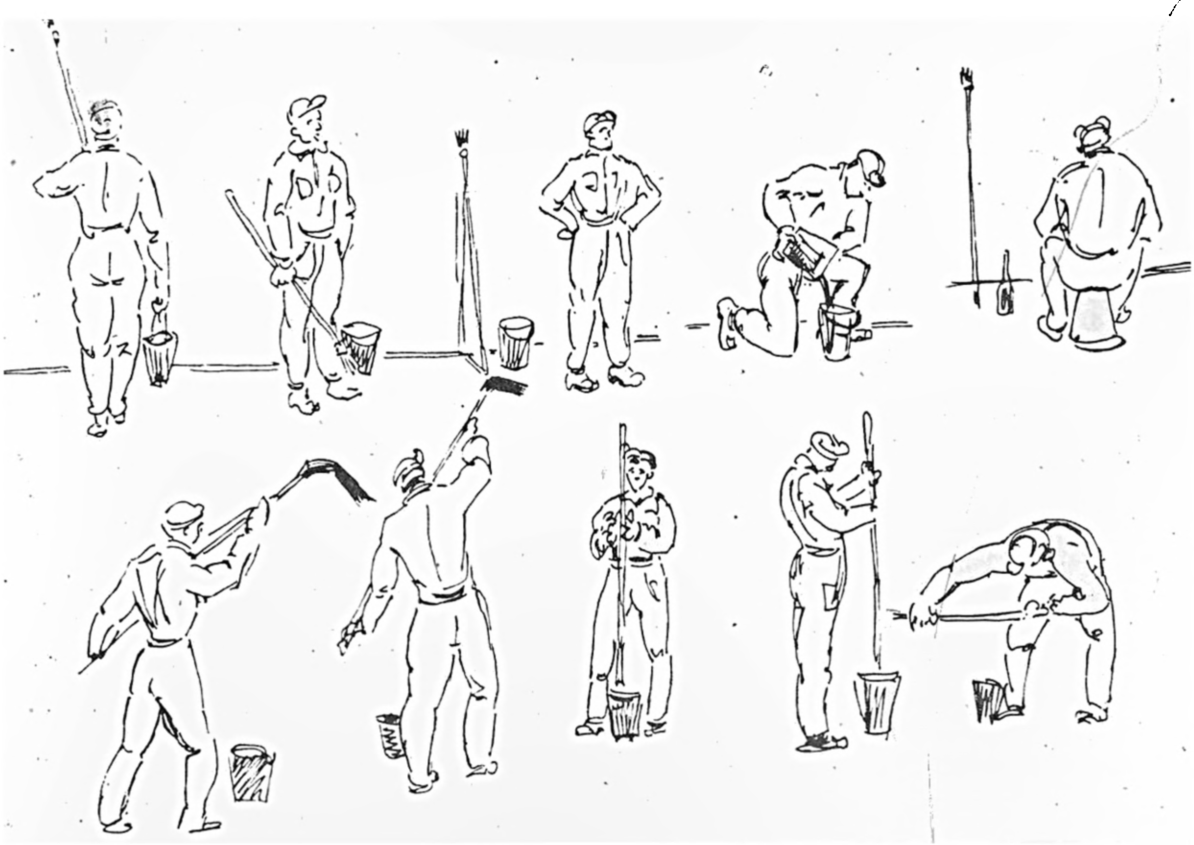
*Четвертое упражнение.* Назначение этого последнего упражнения (три учебных часа) в шестом семестре — подготовить учащихся к изучению человеческой фигуры в движении и приучить их наблюдать и запоминать движение.

Особенность этого занятия заключается в том, что мужская (или женская) одетая модель позирует в статических положениях и через определенные промежутки времени меняет свое положение по предварительно составленному преподавателем и проработанному с моделью плану (сценарию).

Например: 1) женщина стоит, удерживая рукой на плече кувшин; 2) не спеша, двумя руками снимает кувшин и опускается на одно колено; 3) нагибается к мнимому источнику и кувшином набирает воду; 4) медленно встает и ставит кувшин на плечо; 5) стоя с кувшином на плече оглядывается и делает шаг (уходит).

Другой пример: 1) маляр, в руке кисть, в другой ведро; 2) ставит ведро (с краской) на пол; 3) стоя кистью размешивает краску; 4) набирает кистью краску; 5) встает и начинает красить стену, принимая раз-

* Можно заменить одежду модели светлой легкой драпировкой.



*186. Л. Шепелев.* Наброски с человека, меняющего свое положение. Кар.

ные положения в зависимости от того, какое место стены он красит (внизу, посередине или наверху).

Возможны и другие варианты такой учебной постановки.

В каждом статическом положении модель позирует от трех до девяти минут (в зависимости от сложности позы), а всего — два учебных часа *(рис. 186).*

Размер — 0,25 листа. Материал — по выбору.

Переход от одного статического положения в другое совершается моделью плавно и несколько замедленно, а особо сложные переходы по указанию преподавателя повторяются.

Перед началом работы следует обязательно предупредить учащихся, чтобы они, исполняя наброски, очень внимательно наблюдали и следили за движениями при переходе модели от одного исходного статического положения в другое — завершающее.

В течение третьего учебного часа учащимся предлагается выбрать из всех сделанных набросков только два (в исходном и завершающем движение положениях) и, ориентируясь на них, исполнить «от себя» (по представлению) третий набросок модели в одном из промежуточных ее положений во время движения так, чтобы в этом наброске передавалось и чувствовалось движение (начатое или незаконченное).

Возможно, что в поисках этого придется сделать «от себя» несколько предварительных пробных схематических набросков, на основе которых (или их комбинаций) выясняется положение модели, наиболее убедительно выражающее это движение. Это положение и следует передать в окончательном наброске модели «от себя».

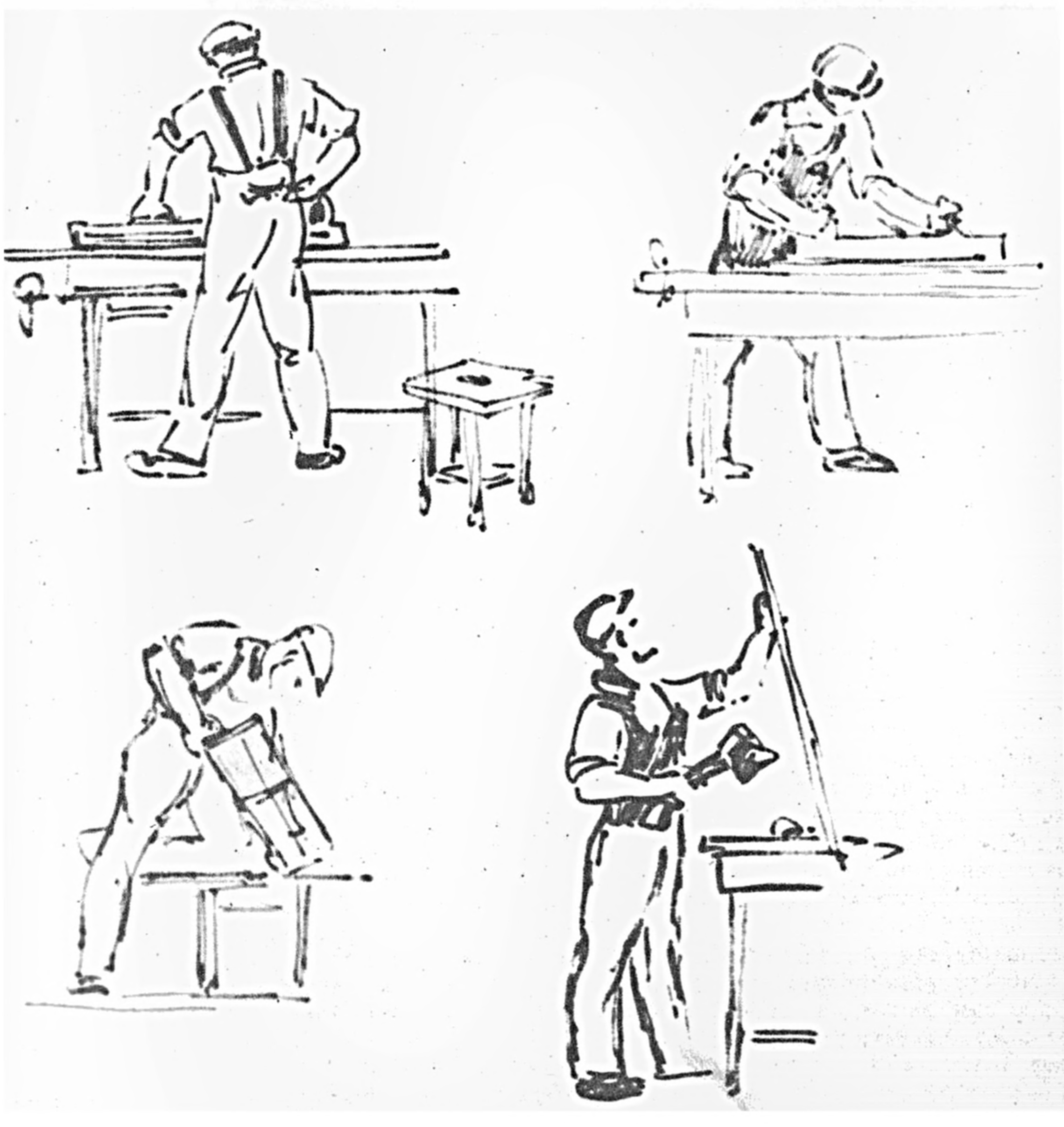
С этого последнего упражнения, собственно, и начинается изучение человеческой фигуры в движении посредством набросков с применением разных способов исполнения: с натуры, по памяти и по представлению — иначе говоря, комплексным способом.

## НАБРОСКИ С ДВИЖУЩЕЙСЯ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

Первые два занятия седьмого семестра также служат переходными к изучению человеческой фигуры в движении.

*Для первого занятия* в классе на подиум устанавливается небольшой верстак (можно просто большой ящик или стол), а в качестве модели приглашается мастер-столяр, который*, не сходя со своего места, в несколько замедленном темпе выполняет (поочередно) только одну часть трудового про-

* Чтобы ограничить подвижность всей фигуры; в этом случае движется только верхняя часть фигуры (туловище, голова и руки).



*187. Л. Шепелев.* Наброски с человека, находящегося в ритмически повторяющемся движении. Кар.

подробности сливаются со всей массой фигуры и мало заметны.

Очевидно, для того чтобы передать в статическом наброске фигуру идущего или бегущего человека, прежде всего требуется в процессе наблюдения и изучения дать себе отчет о характере его движения, мысленно определить, из каких отдельных положений фигуры оно в нашем зрительном восприятии суммируется.

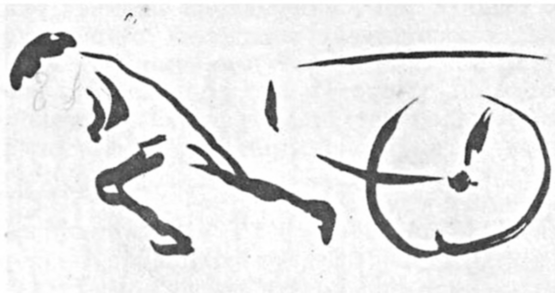
Если учесть, что во время ходьбы в пространстве движется не только корпус и голова, но и конечности (ноги, руки), совершающие синхронные ритмические движения, то в продолжение всего наблюдения происходит непрерывное изменение внешнего вида (силуэта и контура) фигуры.

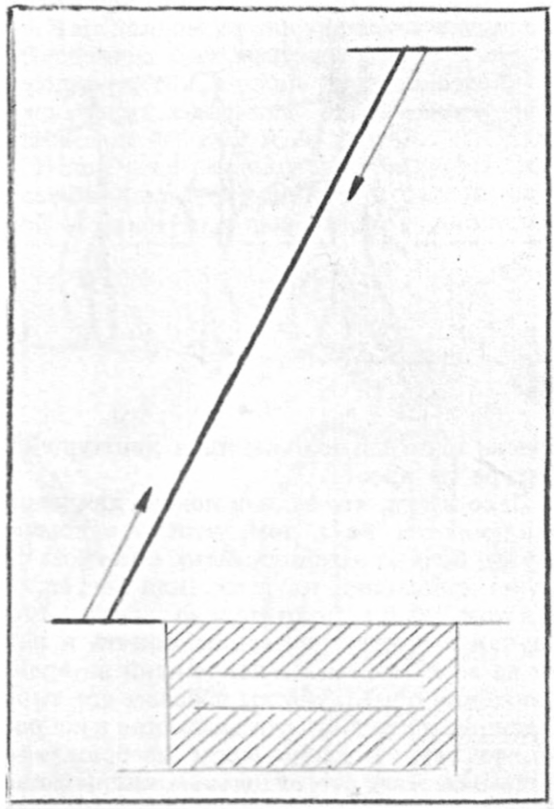
В считанные секунды учащемуся предстоит не только увидеть в общем форму движущейся фигуры, но разобраться в ее строении, определить «на глаз» пропорции и анализировать движение, учитывая и запоминая при этом синхронность в действии отдельных частей фигуры. Поэтому исполнение такого рода набросков требует от учащихся большой собранности, напряженного внимания. Правда, изучение натуры несколько облегчается тем, что такие непрерывающиеся движения, как ходьба и бег, с повторностью ритма движений рук и ног, позволяют, хотя и коротко, но многократно наблюдать натуру на каждом ее шаге.

Однако даже во время повторных наблюдений можно успеть графически зафиксировать на бумаге только отдельные части фигуры вне связи друг с другом, притом крайне обобщенно, без подробностей, почти схематически.

Сделанные учащимися по ходу наблюдения беглые графические заметки (фрагменты движения) могут помочь в работе над наброском лишь при имеющемся общем представлении об идущей (или бегущей) человеческой фигуре, которое дают схемы шага во время ходьбы и бега.

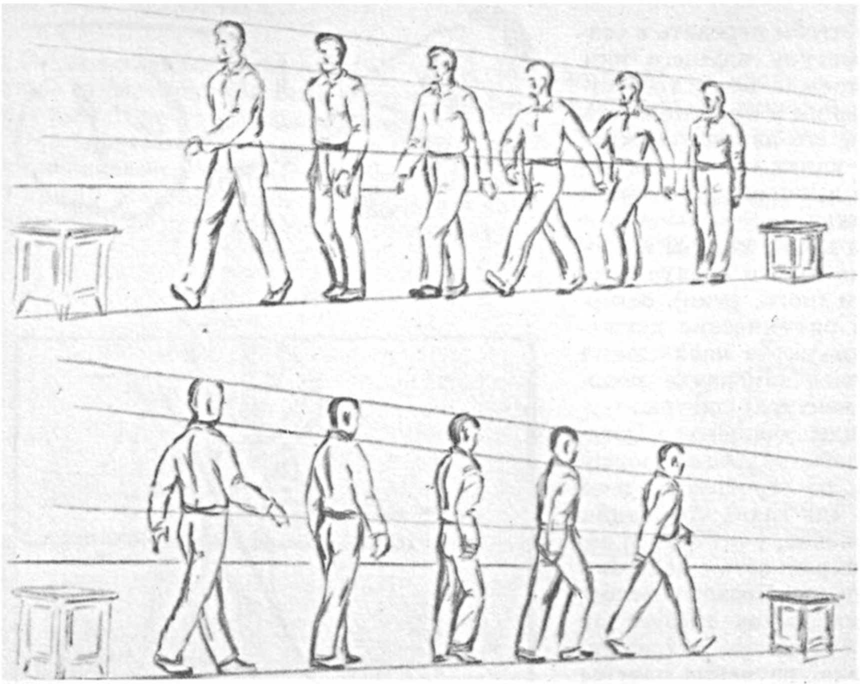
Схемы раскрывают одновременное (синхронное) расположение ног и рук по отношению к туловищу и голове на каждом сделанном шаге — иначе говоря, показывают «шаг» разложенным на отдельные его фазы и дают понятие о последовательных положениях фигуры и ее частей в процессе ходьбы и бега *(рис. 189а, 197а)*. Схемы эти надо усвоить, зарисовать и крепко запомнить. Однако, хорошо зная схему и внимательно наблюдая даже за спокойно идущим человеком, увидеть и наметить в на-





*190. А. Марке.* Набросок. «Рикша». Кисть, тушь

*191.* План расположения группы учащихся по отношению к движущейся модели



*192.* Наброски с фигуры человека, идущего на зрителя и от него

броске одно из положений в движущейся фигуре не просто.

Дело в том, что задача показа движения заключается не в том, чтобы, запомнив схему, быстро «скопировать» с натуры одно из положений идущего (или бегущего), а в том, чтобы, внимательно наблюдая и изучая характер движения, понять и найти из всей суммы его положений во время движения одно, лучшим образом его выражающее, и отразить это движение в наброске, то есть в статическом изображении. Ведь известно, что отдельные кадры киноленты, заснятой с идущего (или бегущего) человека по-способу ускоренной съемки (так называемая «лупа времени»), не всегда выражают движение*. Поэтому уже на первой стадии работы, наблюдая и делая на листе очень беглые аналитические наброски и графические заметки с идущей (или бегущей) фигуры, надо иметь в виду следующее:

а) мелкие, второстепенные подробности натуры, сливаясь со всей массой движущейся фигуры, зрительно почти не воспринимаются. Желая передать в наброске движение, их надо сразу отбрасывать как лишнее, мешающее передаче движения, намечая на листе только самые существенные для фигуры детали;

б) динамичность таких графических средств, как линия и штрих, дает возможность и в статическом наброске значительно усилить ощущение движения, придать ему большую убедительность;

в) при чрезмерной перегруженности графическими средствами (линиями и штрихами) в статическом наброске может ослабиться и даже совсем исчезнуть ощущение движения. Поэтому в применении графических средств приходится быть очень сдержанным, скупым.

В качестве примера передачи в статическом изображении характерного движения можно привести набросок художника Марке *(рис. 190)*. Несмотря на ограниченность примененных им графических средств, задача убедительно решена. На бумаге всего десять-двенадцать касаний кисти. Многое

* Очень полезно показать учащимся такой фильм на экране в нормальной проекции и по отдельным кадрам.

в наброске сознательно опущено (не намечена голова, отсутствует связь человека с повозкой, от фигуры осталась только линия спины и т. д.).

Тем не менее в изображении есть все, что создает ощущение напряженности в движении человека.

Этот рисунок убеждает и вместе с тем говорит, что набросок — это не документ и не фотография действительности, а отражение (иногда в почти стенографической форме) впечатлений художника от воспринятого движения.

## ХОДЬБА

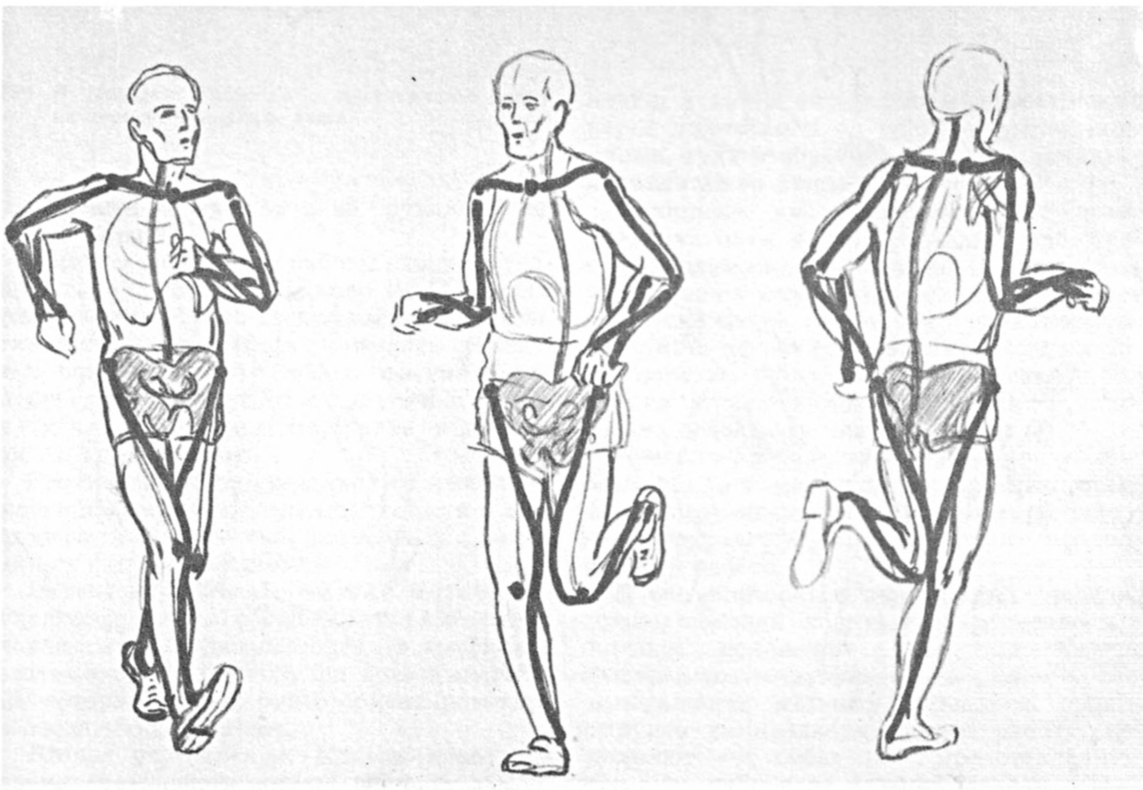
При обучении наброскам с движущейся и меняющей свое место человеческой фигуры применяется система последовательных и постепенно усложняющихся упражнений.

Вначале, для первых упражнений, искусственно создаются наиболее благоприятные условия, облегчающие учащимся освоение трудного способа исполнения этих набросков. Прежде всего — это увеличение времени наблюдения. Чем дальше от рисующего находится движущаяся модель, тем шире его угол зрения, тем длиннее отрезок пути, по которому движется модель, и, следовательно, тем большее количество циклов движения (шагов) можно наблюдать.

Учитывая, что издали всякое движение воспринимается более замедленным, желательно проводить занятия на открытом воздухе или в спортивном зале, чтобы можно было разместить учащихся достаточно далеко от шагающей мимо них модели.

Чем дальше от рисующего фигура, тем обобщеннее она воспринимается при наблюдении, тем меньше подробностей, отвлекающих внимание от главного — от движения фигуры и ее частей.

В качестве модели рекомендуется пригласить физкультурника с хорошей фигурой (костюм тренировочный с нашитыми



*193.* Вспомогательная схема построения рук и ног человеческой фигуры





*194. Н. Цейтлин.* Наброски. Перо, тушь

*195. Н. Цейтлин.* Наброски. Перо, тушь



*196. Н. Цейтлин.* Наброски с переходящих улицу на перекрестке. Перо, тушь

лампасами на брюках и на рукавах, на ногах кеды)*.

С целью упрощения работы следует ограничить в набросках размер изображения (высота фигуры) до десяти-двенадцати сантиметров и всю работу проводить на листах размером 0,25, располагая заметки и наброски подряд один за другим в сторону движения фигуры и обратно, в два ряда по горизонтали.

Это освобождает учащихся от необходимости обдумывать компоновку листа и следить за одинаковостью размеров и пропорциями фигур *(рис. 189б)*.

*Первое упражнение* состоит в том, что учащиеся с целью ознакомления с моделью делают две зарисовки модели в профиль в статическом положении по краям листа**, на которые можно будет ориентироваться в последующей работе.

*Второе упражнение*. Модель некоторое время (пять-шесть минут) сначала замедленно, а затем нормальным шагом ходит перед учащимися по заранее намеченной линии, туда и обратно, ненадолго останавливаясь на ее концах.

Учащиеся, расположившись не ближе двадцати пяти метров от линии, наблюдают за движениями модели. Сосредоточив внимание на каком-либо отдельном моменте ее движения, учащиеся, ориентируясь мысленно на схему ходьбы, делают на листе короткие аналитические заметки и наброски, стараясь уловить синхронное положение отдельных частей фигуры.

Неверно сделанные или незаконченные заметки не стираются, так как некоторые из них при дальнейшем наблюдении могут быть исправлены, дополнены или продолжены в работе.

После повторных наблюдений модели, продолжающей ходить, когда стало понятным положение отдельных частей фигуры, соответствующее выбранному для изображения моменту, учащиеся, ориентируясь на предварительную работу, исполняют «от себя» (по представлению) три-пять набросков идущей модели в разных положениях на отдельном листе бумаги (размер — 0,125).

Время — два часа.

*Третье упражнение* отличается от второго тем, что модель медленно движется из-

---

* Такая одежда облегчает наблюдение, помогая следить за движением конечностей.

** Одна — налево сверху листа, другая — направо внизу. См. схему.

дали по направлению к учащимся, а затем от них *(рис. 191)*.

Причиной большей сложности этого упражнения является непрерывное увеличение размера модели при движении ее на наблюдателя и уменьшение при удалении, а также происходящее при этом изменение положений и размеров рук и ног, одновременно движущихся из глубины и в глубину пространства.

Поэтому при наблюдении наиболее трудным для учащихся оказывается определение этого синхронного взаимоположения в пространстве конечностей на каждом шаге, так как происходит изменение пропорций между отдельными частями движущихся конечностей: ноги (бедро, голень, стопа) и руки (плечо, предплечье, кисть).

Перед началом занятия намечается (на полу или на земле) прямая линия между двумя стульями, поставленными друг от друга на расстоянии двадцати пяти — тридцати шагов. По этой линии будет ходить модель, останавливаясь на концах ее, не доходя пяти-шести метров* до учащихся, которые размещаются компактной группой несколько сбоку от ближнего конца линии, чтобы получить возможность наблюдать модель, идущую не прямо на них, а несколько в сторону, мимо них *(рис. 191)*.

С целью предварительного ознакомления с силуэтом и пропорциями модели (чтобы облегчить учащимся наблюдение) следует первые десять минут занятия уделить на исполнение двух набросков с модели, позирующей на ближайшем к учащимся участке этой линии в положениях: 1) стоит почти в фас и 2) стоит со спины. Наброски исполняются на одном листе (размер 0,25.)

Затем на этом листе легко намечаются вспомогательные линии от первопланной фигуры в точку схода (на горизонте), по которым при исполнении набросков можно будет ориентироваться в изменении размеров приближающейся и удаляющейся модели.

После этого модель начинает медленно ходить туда и обратно по намеченной линии, ненадолго задерживаясь на ее концах для поворота или останавливаясь для отдыха.

Так как учащиеся по отношению к линии движения модели находятся сбоку, то они могут видеть модель, идущую мимо них, как бы по диагонали в три четверти или меньше, что позволяет лучше наблюдать и изучать ее движение в разных фазах шага *(рис. 192)*.

Способ исполнения набросков такой же, как во втором упражнении.

Материал — графитный карандаш «2М»—«3М» или угольный «Ретушь» № 1.

Время — четыре учебных часа.

Для облегчения построения ног идущей (или бегущей) на рисующего или от него человеческой фигуры можно использовать ту особенность в строении ноги, при которой портняжная мышца, направляясь вниз от гребня подвздошной кости таза и соединяясь с верхней частью большеберцовой кости, как бы образует одну волнистую линию, обходящую (в наиболее выгнутой своей части) колено и доходящую до внутренней лодыжки стопы.

Легко намеченная по схеме, эта вспомогательная линия позволяет без затруднения определить место коленного сустава, внутренней и наружной лодыжек и строить стопу ноги.

Той же самой цели упрощения построения руки в положении супинации могут служить две перекрещивающиеся вспомогательные линии, намеченные от нижнего конца плечевой кости по направлению к кисти руки *(рис. 193)*.

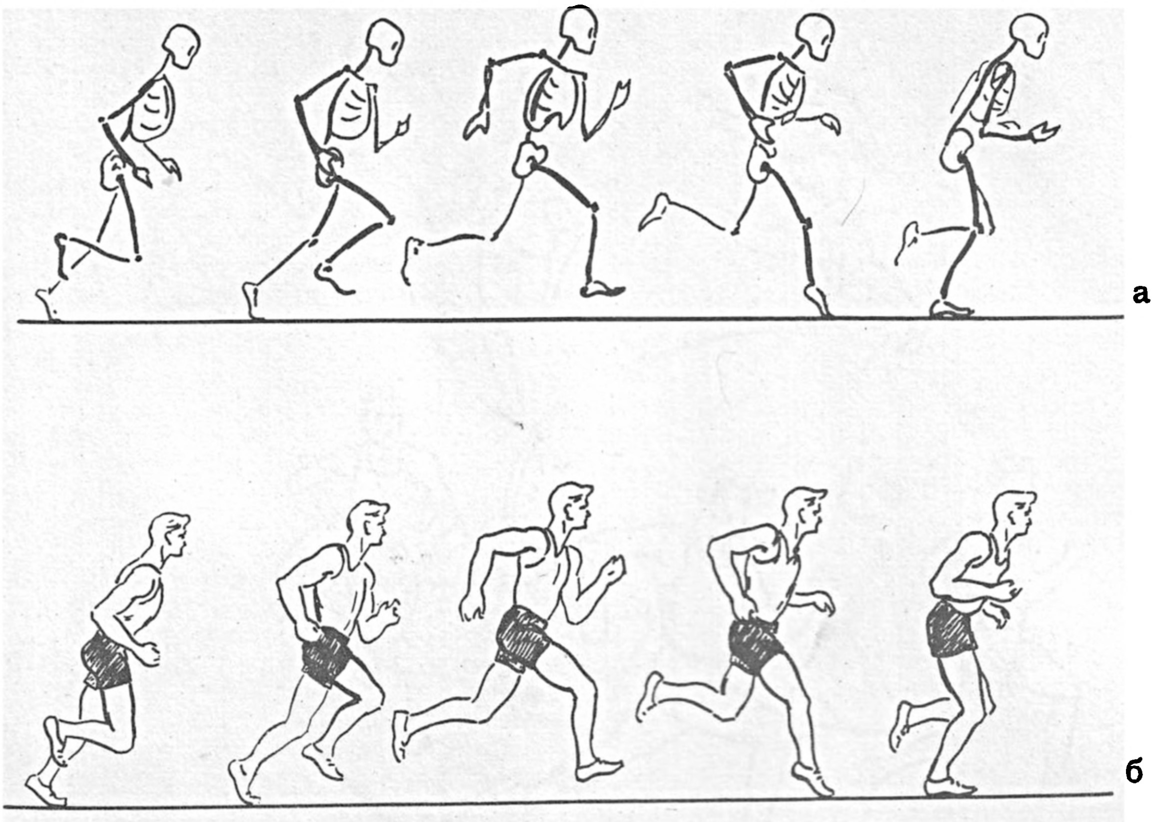
Для закрепления полученных знаний и приобретения навыков в исполнении быстрых набросков с идущей человеческой фигуры дается домашнее задание: сидя на скамейке бульвара, сделать несколько быстрых набросков приближающихся, проходящих и удаляющихся прохожих *(рис. 194, 195, 196)*. Размеры фигур в наброске — не более пятнадцати сантиметров.

## БЕГ

Так как в условиях класса обучение наброскам с бегущей модели невозможно, групповые занятия следует проводить там, где можно увидеть бегающих (на спортплощадке, в спортзале или на стадионе во время тренировки), и посвятить этому, как минимум, два занятия.

Перед началом занятий следует разъяснить учащимся схему движения бегущего человека, обратив их внимание на некоторые особенности, отличающие бег от ходьбы *(рис. 197)*.

* Так как зрительное восприятие скорости движения модели все время увеличивается по мере приближения ее к наблюдателю.




*197.* Схема бега
а) Последовательное изменение положений скелета человека во время бега
б) Наброски с бегущего человека

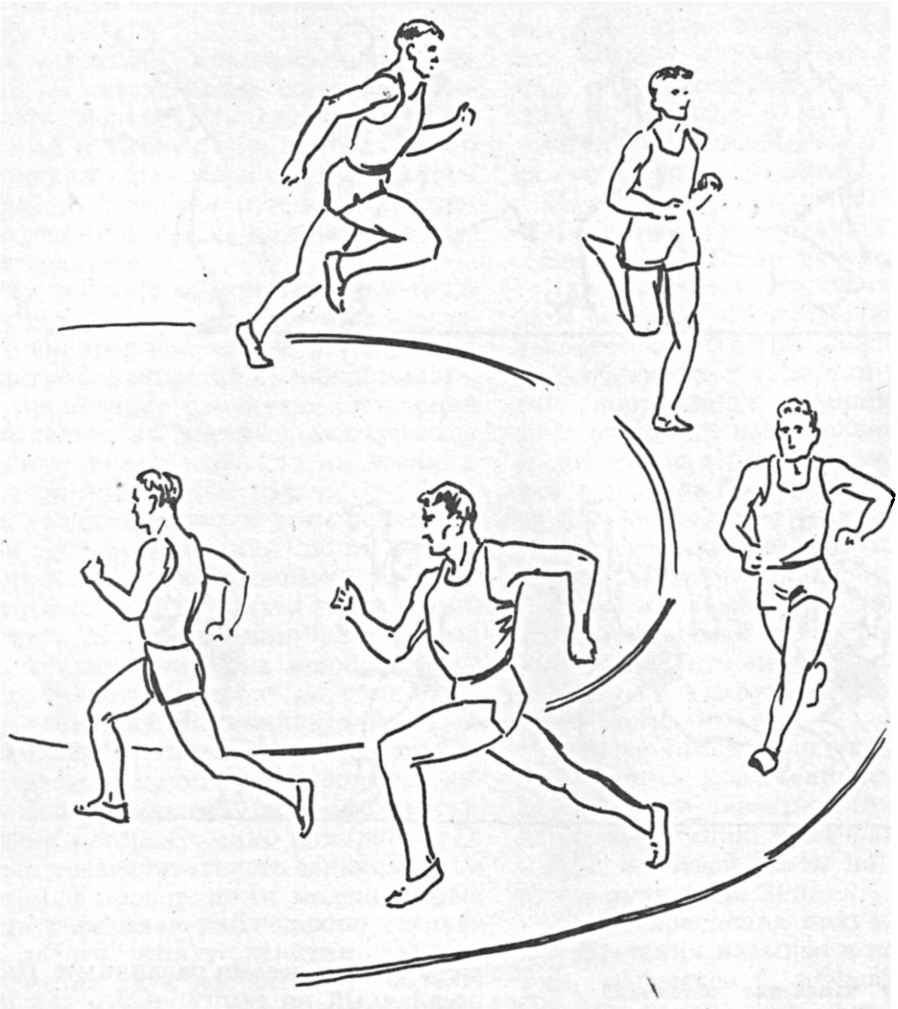
При ходьбе всегда сохраняется одно и то же относительно устойчивое положение корпуса, и идущий на каждом шаге касается стопой (или какой-то частью стопы) поверхности, по которой шагает.

В начале бега корпус бегущего наклоняется вперед, но затем во время движения несколько выпрямляется. Устойчивость при этом сохраняется благодаря перенесению центра тяжести всей фигуры вперед с одной ноги на другую на каждом шаге при движении. По существу, каждый шаг бегущего — это прыжок с носка одной ноги на носок другой. Поэтому он значительно длиннее шага при ходьбе. В какой-то переходный момент движения обе ноги не касаются поверхности земли, и фигура быстро бегущего человека воспринимается как летящая по воздуху.

При одинаковых синхронных движениях характер бега в зависимости от его темпа и скорости бывает весьма различным. Наиболее медленный по темпу — это так называемый бег на длинную дистанцию. С него и надо начинать обучение наброскам с бегущей фигуры.

Для работы учащиеся размещаются вдоль прямой части беговой дорожки, не ближе десяти-пятнадцати метров от нее. Направляя свое внимание на ограниченный участок дорожки, по которому один за другим пробегают тренирующиеся, учащиеся сначала только наблюдают их бег и накапливают зрительный материал с целью получить общее представление о движении бегущей фигуры и характере ее бега.

Наблюдая сначала за одним пробегающим, потом за другим, за третьим и т. д., учащиеся по ходу наблюдения делают на бумаге графические заметки и беглые наброски, пытаясь понять и наметить синхронность в движении всей фигуры и ее частей. В процессе работы выявляются недостатки проведенного наблюдения, вносятся в сделанные аналитические заметки и



198. *Л. Шепелев.* Наброски с пробегающих мимо наблюдателя. Тушь

наброски коррективы, исправляются отдельные ошибки. Не следует забывать, что образующиеся во время бега складки одежды могут подчеркнуть выразительность движения фигуры.

После этого учащиеся приступают к работе над окончательным наброском, выполняя его «от себя» на основе полученных при наблюдении представлений и проделанной на бумаге предварительной аналитической работы*.

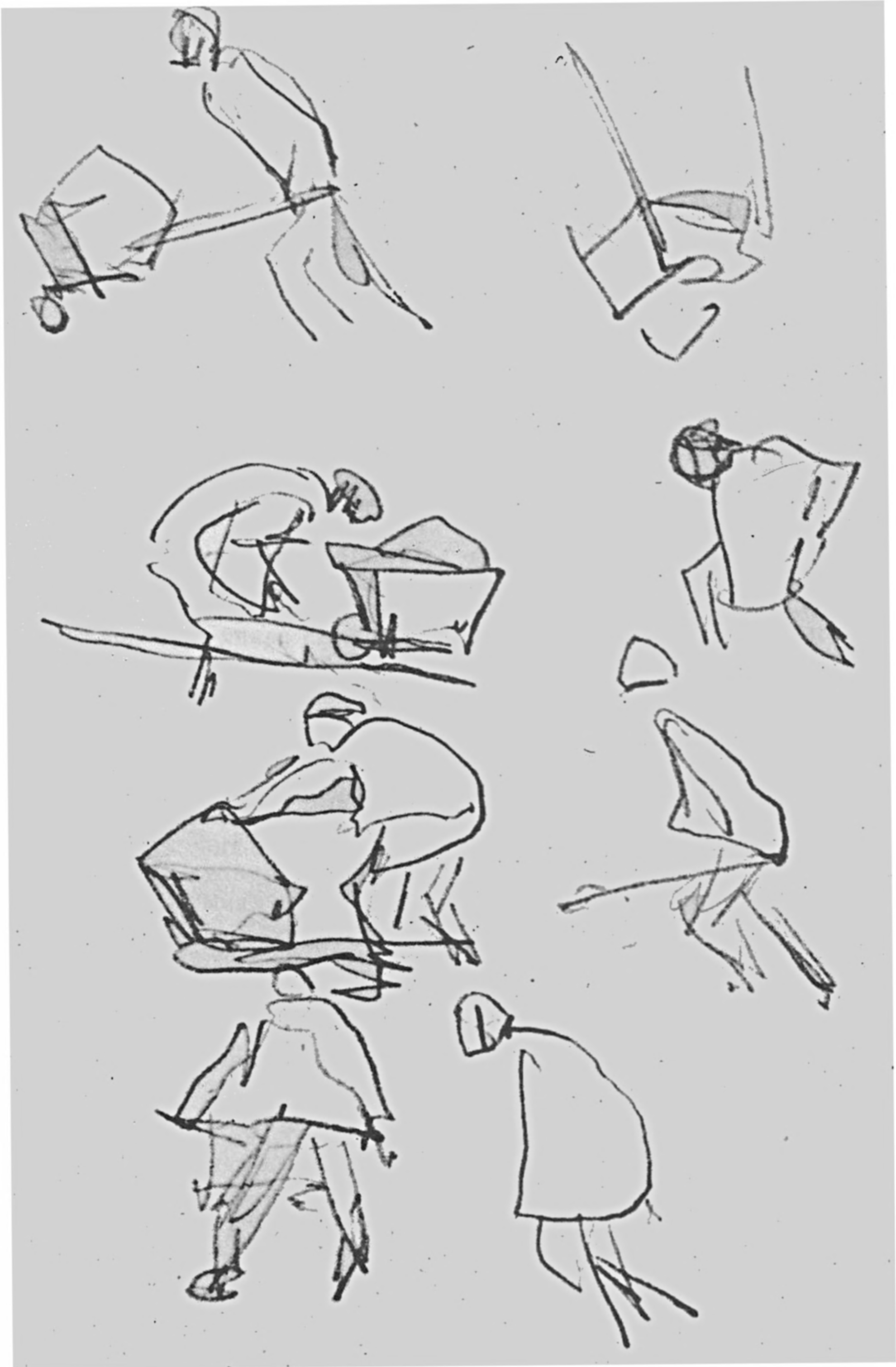
Надо предупредить учащихся, что поспешность не будет содействовать работе. При наблюдении требуется полное спокойствие и сосредоточенность. Неудачи не должны расхолаживать — они естественны и обычны. Положительный результат могут дать только выдержка и настойчивость. Первое время не следует требовать от учащихся в набросках сходства с натурой, особой точности пропорций, передачи второстепенных подробностей и т. п.; пусть набросок будет даже несколько схематичным — все это придет позже, когда учащиеся овладеют самим способом работы. Размер — 0,125 листа. Материал — карандаш — «3М»—«4М».

На проведение такого группового занятия следует отвести два-три учебных часа и больше, в зависимости от того, насколько учащиеся освоили способ работы.

Следующее занятие проводится там же. Оно состоит из двух упражнений, которые исполняются тем же способом.

*Первое упражнение* представляет собой наброски с фигуры, бегущей на повороте

* Исполняется на том же листе.



*199. В. Серов.* Наброски для картины «Петр I на работах». Кар.

дорожки. При этом фигура бегущего изображается не в профиль, а в три четверти, что является более сложным как для наблюдения, так и при исполнении наброска *(рис. 198)*.

Время — сорок пять минут. Размер — 0,125 листа.

*Второе упражнение* желательно посвятить наброскам начала и конца бега (на старте и на финише), так как в эти моменты положение бегущего сильно меняется. Учащиеся занимают соответствующие места у старта (не очень близко) и сначала делают наброски со статических положений на старте, а потом с начальных положений бега.

В конце бега на финише движения рук и ног бегущего столь быстры, что зрительно они сливаются (примерно, как спицы вращающегося колеса). Уловить силуэт бегущего почти невозможно, так как во время движения контуры смазываются. Наблюдение за быстро пробегающей фигурой особенно затруднительно, и практически возможны только очень беглые, почти схематические наброски. Размер — 0,125 листа. Время — два часа.

Исполняя наброски ритмично движущейся человеческой фигуры (ходьба и бег), учащиеся пользуются сложным комплексным способом, включающим и работу по наблюдению с натуры, и по памяти, и по представлению. Этот способ, требующий от учащихся одновременного применения всех ранее полученных знаний и навыков, можно считать универсальным, поскольку он используется в работе над набросками с человеческой фигуры, находящейся не только в ритмическом, но и в любом другом движении. Вопрос заключается лишь в том, насколько сложно это движение, каков его характер, случайное оно или естественное, замедленное или быстрое, что оно выражает. В зависимости от этого та или другая составная часть комплексного способа получает в работе большее значение.

Так, изображая в наброске случайно или неожиданно появившегося и быстро исчезающего человека, требуется прежде всего особая острота восприятия, связанная с мгновенной реакцией и способностью сразу запечатлевать в сознании увиденное, чтобы сейчас же, без задержки, быстро зафиксировать его на бумаге (хотя бы в условном, схематическом виде).

В том случае, если рисующему известно, что движение фигуры может или должно повториться несколько раз (например, легкоатлет, прыгающий через барьер или бросающий копье, движение — па танцующей балерины), то есть позволит дополнительно наблюдать человека в том же движении, окончательное исполнение наброска без особой поспешности может быть осуществлено «от себя» (по представлению) *(рис. 7, 8, 9)*.

Ввиду того, что в классе нельзя создать условий для широкого и глубокого изучения всевозможных движений человека, предлагается дальнейшие занятия по изучению движущейся человеческой фигуры проводить там, где учащиеся могут самостоятельно наблюдать и изучать фигуру человека в самых разнообразных положениях и движениях. Такими местами безусловно прежде всего являются все закрытые спортивные сооружения: плавательный бассейн, каток, теннисный корт, спортзал, гимнастический зал*, где тренируются представители разных видов спорта.

Для этой же цели также пригодны клубы и клубные помещения, где происходят репетиции таких кружков, как танцевальный, балетный, художественной гимнастики, акробатики. Часто повторяющиеся и самые разнообразные по темпу движения людей, которые можно там наблюдать, вполне соответствуют решению задач быстрых набросков движущейся человеческой фигуры.

Но если кто-либо из учащихся сам найдет место, где можно наблюдать человека в движении (например, где-либо на производстве, на стройке, на транспорте, в порту, в рыбачьем или другом колхозе, в детском саду, в школе и т. д.) и делать с него наброски, преподаватель вправе разрешить проводить эту самостоятельную работу, учитывая, конечно, что итоговый материал ее может быть использован при решении соответствующих тематике заданий по предмету «Композиция».

Прежде чем направить учащихся в намеченные места, преподавателю следует побывать там самому, чтобы ознакомиться с условиями работы и с натурным материалом, имея в виду его пригодность для решения поставленных учебных задач, и договориться о возможности направления туда для самостоятельной работы учащихся.

Учитывая индивидуальные возможности и склонности учащихся, преподаватель

* Занятия в них не связаны со временем года и с погодой.

должен подсказать каждому, на каком конкретном зрительном материале лучше всего практиковаться, чтобы овладеть комплексным способом исполнения набросков.

Начиная занятия в намеченном месте, учащиеся сначала наблюдают и упражняются в набросках с разных людей, находящихся в покое и движении, чтобы выявить для себя наиболее интересный живой объект с целью более глубокого его изучения. Направив затем на него все свое внимание, учащиеся делают многочисленные наброски и беглые графические заметки, ставя своей задачей настолько овладеть натурой, чтобы свободно, «от себя», изображать ее в любом положении и движении.

Именно таким путем художник В. А. Серов изучал и искал позы в движении работающих с тачкой землекопов, собирая материалы для картины «Петр I на работах» *(рис. 199)*. Показывая учащимся эти наброски, надо обязательно подчеркнуть, что, несмотря на крайнюю обобщенность и незавершенность, они вызывают ощущение живого движения и убеждают в правдивости изображенного. В этом заключается их наибольшая ценность.

Чтобы добиться этого в набросках, требуется исключительно острая наблюдательность, которую надо развивать в себе путем упражнений и которое нельзя научить, но можно систематически воспитывать в себе.

## НАБРОСКИ СО СТАТИЧЕСКИХ (НЕПОЗИРУЮЩИХ) ГРУПП ЛЮДЕЙ

Остается одна наиболее сложная учебная задача, которой исчерпывается вспомогательная роль набросков по отношению к длительному рисунку человеческой фигуры и которая в то же время является подсобной к учебному курсу «Композиция», — это наброски со статических групп людей.

Наброски с групп людей преследуют одну ограниченную цель: научить быстро фиксировать на бумаге случайно увиденное в жизни «удачное»* расположение людей в группе.

Наброски с групп людей, исполненные с натуры, всегда естественнее и убедительнее, чем сделанные по воображению, не наблюденные. Исполненные в нескольких вариантах наброски с натуры могут послужить материалом при разработке набросков-эскизов творческого замысла.

Условно их можно назвать композиционными, и для этого имеется основание. В самом деле, если до сих пор задача компоновки в наброске одной человеческой фигуры сводилась к сравнительно простому нахождению хорошего расположения изображения на плоскости (в формате рабочего листа), то теперь задача значительно усложняется: в процессе наблюдения приходится подмечать случайное расположение в пространстве нескольких позирующих, иногда при этом движущихся в группе людей и фиксировать это на бумаге. Здесь сразу же возникает задача быстрого определения общего композиционного построения группы в условном пространстве рабочего листа.

Поэтому в комплексном способе, который применяется при исполнении таких композиционных набросков, решающее значение получает способность быстро ориентироваться, «с первого взгляда» зрительно запоминать воспринятое, причем запоминать не в подробностях, а прежде всего в общем, в целом.

Композиционные наброски учат наблюдать, внимательно следить за состоянием людей в действии, видеть жизненные ситуации и изучать не отдельного человека, а во взаимоотношениях его с другими людьми, в труде и отдыхе, в учебе и спорте.

Кроме того, они воспитывают необходимую быстроту реакции на восприятие натуры, развивают зрительную память и приучают расчетливо и экономно применять в работе графические средства.

Чисто учебное значение композиционных набросков состоит еще и в том, что

---

* В. И. Суриков называл это «счастливой случайностью» и всегда искал ее для использования в своих картинах, чтобы придать им большую жизненность и правдивость.



200. *Н. Цейтлин.* Набросок с группы непозирующих людей. Перо, тушь

они исполняются комплексным способом, в котором находят применение все полученные за время обучения знания, навыки работы над набросками разных типов и видов.

Чтобы постепенно подвести учащихся к композиционным наброскам, для первых упражнений не следует приглашать в качестве моделей профессиональных натурщиков; их лучше заменять группами, составленными из учащихся, которые поочередно будут служить натурой для остальных.

В общепринятом смысле эти учащиеся не позируют. Группа объединяется каким-то общим занятием, которое определяет поведение участников.

Заранее намечается для каждого упражнения отдельная группа из трех-четырех учащихся, которая, по предварительной договоренности, занимает место посредине класса и, не обращая ни на кого внимания, занимается своим делом.

*Для первого упражнения* — один из группы читает всем газету, другой заглядывает сбоку в газету, третий, сидя верхом на стуле и облокотясь локтями на его спинку, смотрит на них и слушает.

Время — пятнадцать минут.

*Для второго упражнения* — двое участников группы играют в шашки или домино, третий подходит, наблюдает за игрой. Играющие заканчивают партию *(рис. 200)*.

Время — пятнадцать минут.

*Для третьего упражнения* — за столом трое завтракают, один стоя наливает из чайника в кружки, другой режет хлеб, пьют чай, разговаривают и т. д.

Время — пятнадцать минут.

*Для четвертого упражнения* — три участника группы позируют, четвертый их фотографирует аппаратом на штативе, выбирает точку, подходит, расстанавливает фотографирующихся и т. д.

Время — пятнадцать минут.

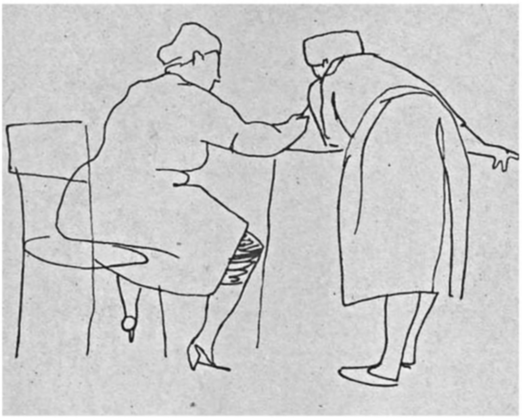


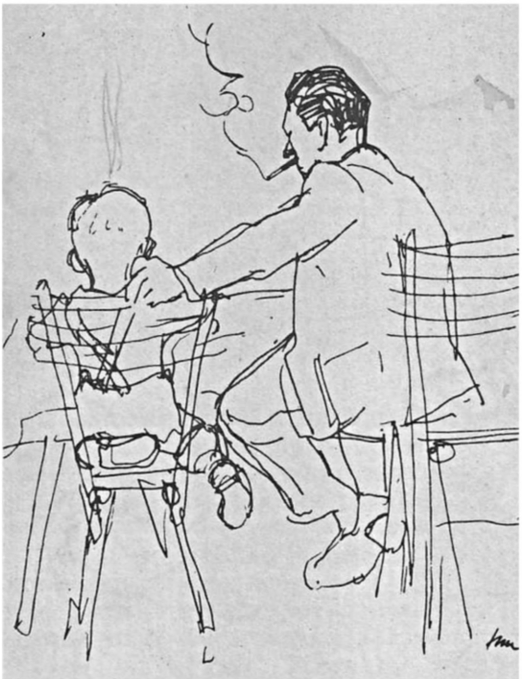




*201. Л. Шепелев.* Набросок с прыгающих через веревку девочек. Фломастер

*202. Л. Шепелев.* Набросок с прыгающих через веревку девочек. Фломастер





Самое существенное в этих групповых постановках — это естественность поведения участников группы, неторопливость движений и ненарочитость их поз, а также логическая закономерность пауз между их действиями*. Но даже если участникам группы это не всегда удается, то остальные учащиеся, понимая стоящую перед ними задачу, наблюдают и пытаются делать композиционные наброски (на отдельных листах писчей бумаги или в альбоме). Материал по выбору.

Между упражнениями, пока меняются позирующие группы, делаются пятиминутные перерывы, во время которых учащиеся получают возможность довести наброски по памяти или «от себя», добавить упущенное и исправить сделанные ошибки.

*Пятое упражнение,* также включающее несколько занятий, проводится в большом помещении — в гимнастическом зале, а лучше всего (если позволяет погода) во дворе.

Для занятий желательно пригласить группу из четырех-пяти девочек-школьниц младших (третьего, четвертого) классов, которые в течение одного-полутора часов (включая перерывы) играют в разные подвижные игры, где обязательно участвует одна фигура, находящаяся в ритмическом, повторяющемся движении. Например: играют «в классы», когда одна из девочек прыгает; в мяч, который одна из девочек кидает об стенку и ловит; одна прыгает через веревочку, которую крутят две других. Остальные, участвующие в игре, спокойно ожидают своей очереди.

На каждую игру отводится примерно пятнадцать-двадцать минут с пятиминутными перерывами. Учащиеся размещаются поодаль вокруг играющих и делают композиционные наброски (также на отдельных листах писчей бумаги размером 0,125 или в альбоме).

Разрешается переходить с одного на другое место в поисках разных точек зрения на играющих, на их композиционное расположение.

Несмотря на то, что во время игры только одна фигура находится в ритмично повторяющемся движении, а остальные участники в относительно спокойных положениях, первое время попытки делать наброски с группы большей частью

*203. В. Горяев.* Набросок. «В поликлинике». Фламастер

*204. Н. Жуков.* Набросок с непозирующей группы. Перо, тушь

* Лучше всего это удается, если связывающее группу действие будет подлинным, настоящим.

неудачны. Еще недостает умения сосредоточить все свое внимание на группе людей «в целом» и не только тем учащимся, у которых реакция на восприятие замедлена, но и тем, которые быстро и успешно справляются с набросками движущейся фигуры. Внимание распыляется на отдельных участников группы, на второстепенные случайные подробности.

Поэтому надо обязательно подсказать учащимся, что прежде всего следует, глядя на натуру, как можно скорее одними легкими штрихами или линиями определить на листе хотя бы общие очертания менее подвижной части группы (два-три человека), то есть наметить основу для последующего обобщенного изображения всей группы, внутри которой предстоит затем постепенно разместить относительно спокойные (но не позирующие) фигуры, ожидающие очереди и меняющие свое место лишь при смене движущейся фигуры (прыгающая или играющая в мяч) *(рис. 201)*.

Так как эта или другая сменяющая ее фигура в течение всей игры совершает примерно одинаковые ритмичные движения, то ее можно дольше наблюдать и, изучая характер движения, делать на полях схематические заметки, чтобы ввести ее в композиционное расположение группы к концу работы над наброском по памяти.

Если остается время и группа играющих еще не распалась и в основном не изменилась, можно дополнить изображение отдельных участников некоторыми подробностями, уточнить пропорции, наметить особенности одежды и т. д. Учитывая, однако, только композиционную задачу таких набросков, перегружать изображение подробностями не следует *(рис. 202)*.

Таким образом, в течение одной игры можно исполнить несколько набросков разных вариантов композиционного расположения участников группы, затрачивая на каждый три-пять минут.

Аналогичное занятие можно повторить, пригласив группу из трех-четырех мальчиков-школьников, которые играют в городки или в баскетбол, прыгают друг через друга и т. п.

Некоторые знания и навыки в исполнении композиционных набросков с групп, полученные учащимися на классных занятиях, недостаточны и должны быть закреплены в самостоятельных занятиях, связанных с наблюдением в естественных услови-





*205. Н. Цейтлин.* Набросок с непозирующей группы. «Студенты». Фламастер

*206. Н. Купреянов.* Набросок с непозирующей группы. «Рыбаки». Перо, тушь



ях случайно образующихся групп непозирующих людей *(рис. 203—207).*

Указанные нами раньше примерные места для занятий набросками (см. стр. 138) наиболее пригодны для самостоятельной работы, тем более что имеющийся там натурный материал уже знаком учащимся.

Однако не следует рассматривать перенесение учебных занятий с классных на самостоятельные только как вынужденное в силу объективных условий. Это имеет и определенное педагогическое назначение: развить у учащихся уверенность в своих силах и приучить их работать во внеклассных, подчас весьма сложных условиях.

Отсутствие преподавателя, на помощь которого не приходится рассчитывать, придает учащимся смелость и инициативу в решении возникающих трудных задач. Именно это и требуется от учащихся последнего года обучения. Но это, однако, не означает, что преподаватель совершенно отходит от самостоятельной работы учащихся. Руководство группой осуществляется им в назначенные часы консультаций, на общих просмотрах самостоятельных работ, когда производится оценка успеваемости учащихся.

Кроме того, на обязанности преподавателя лежит координация работы всей группы, чтобы избежать параллелизма в работе учащихся и получить возможно более разнообразный по содержанию итоговый материал.

*207. И. Большакова.* Композиционный набросок с непозирующей группы. «Происшествие». Фломастер

# НАБРОСКИ С ГРУПП ЛЮДЕЙ, НАХОДЯЩИХСЯ В ДВИЖЕНИИ (КОМПОЗИЦИОННЫЕ)

Всю систему набросков, посвященных изучению и обобщенному изображению человека, завершают наиболее сложные композиционные наброски с групп людей, находящихся в движении. Исполнение таких набросков особенно затрудняется тем, что движение группы сопровождается обычно изменением расположения людей внутри ее, разнообразием их движений, различием внешнего облика участников, составляющих динамическую группу *(рис. 208).*

Поэтому в комплексном способе, который применяется в работе над набросками такого рода, особое значение получает способность очень быстрого, почти мгновенного запоминания своего первого зрительного восприятия.

Зрительное запоминание воспринятого для композиционного наброска должно удержаться в сознании на исчисляемый секундами короткий промежуток времени, необходимый, чтобы только в общих чертах зафиксировать воспринятое на бумаге.

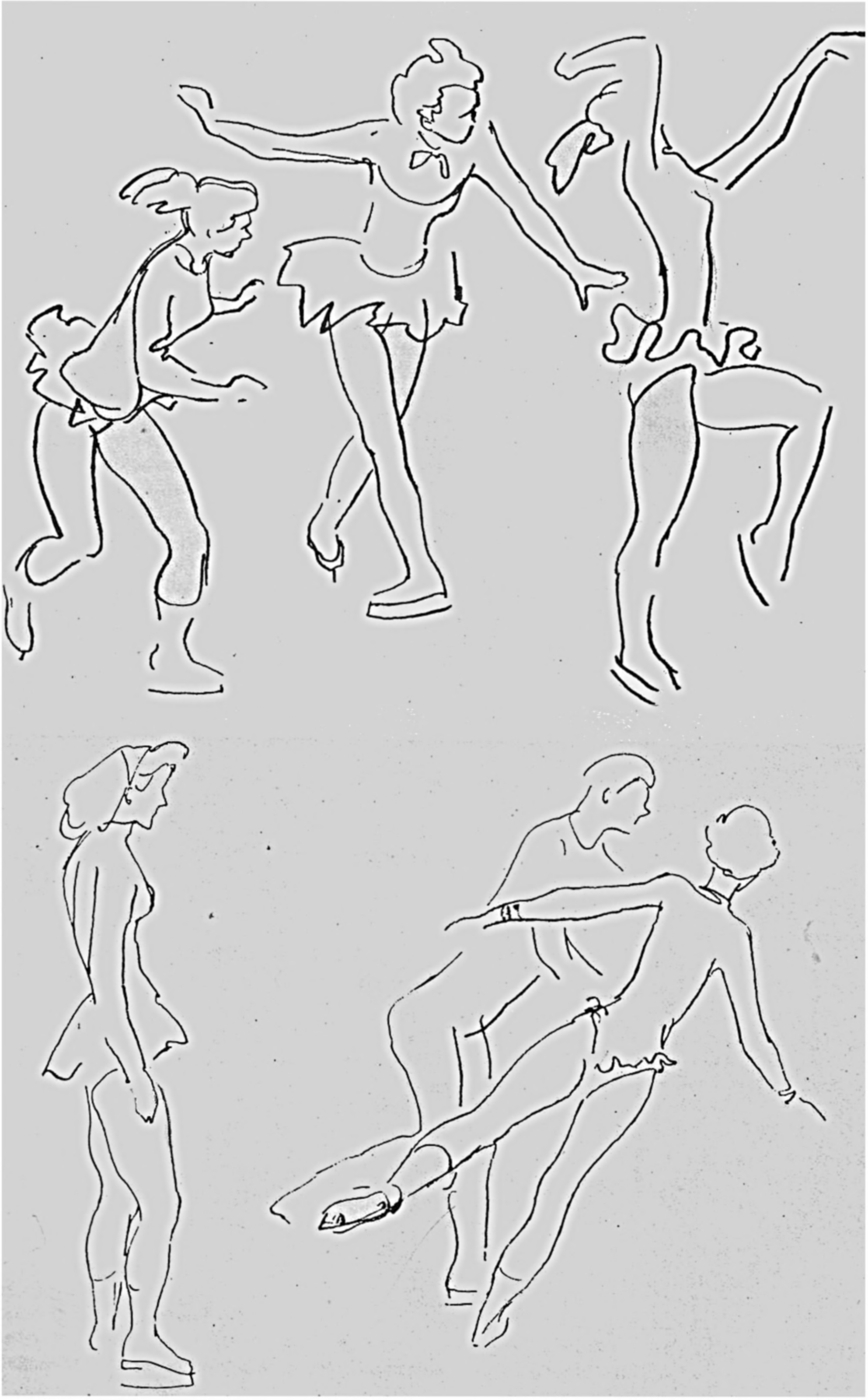
Безусловно, многое зависит и от быстроты графического исполнения, так как она и позволяет сохранить в набросках свежесть первоначального восприятия.

Самое большое значение здесь получает постоянная готовность рисующего к такому роду запоминания, связанная с желанием обязательно запомнить увиденное.

То, что все же выпало из памяти (не запомнилось), может быть затем дополнено «от себя» (по представлению), но очень



*208. А. Броувер.* Композиционный набросок. Кар.









*209—211. Н. Цейтлин.* Серия набросков на тему «Фигурное катание». Фламастер

*212. В. Косоруков.* Композиционный набросок группы танцующих. Кар.

сдержанно и осторожно, чтобы набросок не потерял остроты свежего впечатления от увиденного, — в этом его ценность.

Понятно, что готовность к быстрому запоминанию мимолетного восприятия (его даже нельзя назвать наблюдением) не может появиться сразу, сама собой. Она должна быть выработана постепенно, системой самостоятельных внеклассных упражнений, потому что видеть и искать «случайных» расположений людей в группах можно только в окружающей действительности, неповторимой динамике самой жизни.

Наброски с динамических групп — это не только своего рода проверка прочности знаний и навыков, полученных за время обучения наброскам, умения применять все способы работы над набросками, но и испытание характера, воли и настойчивости в решении трудных задач, связанных с изображением людей, которые предстоит учащимся неоднократно решать в будущей творческой работе.

Не все учащиеся в состоянии решать подобные задачи, требующие помимо знаний и опыта большого напряжения и, быть может, особых качеств характера.

Для некоторых они могут оказаться недоступными, а для кого-то, например для будущих художников по конструированию и моделированию одежды и обуви, мастеров-керамистов, мастеров художественного вышивания и кружевного производства, — просто ненужными.

Этих учащихся надо освободить от композиционных набросков, заменив их другими, соответствующими выбранной специальности.

Преподавателю следует не только предупредить учащихся об ожидающих их трудностях, но, раскрыв им сущность и назначение этих набросков, помочь каждому наметить примерный план упражнений (по этапам), по которому придется самостоятельно работать, чтобы овладеть композиционным наброском.

Предлагаемые здесь в качестве иллюстраций серии набросков на темы: 1) «Фигурное катание» *(рис. 209—211)*, 2) «Балет» *(рис. 212—214)*, 3) «Хоккей» *(рис. 215)* — состоят из набросков, примерно отвечающих по содержанию трем этапам: 1) человек в покое и в движении, 2) статическая группа людей, 3) группа в движении, — которым надо следовать, чтобы овладеть набросками с динамических групп людей, находящихся в





*213. В. Косоруков.* Набросок танцующей балерины. Кар.

*214. В. Косоруков.* Набросок группы балерин. Кар.



*215. Н. Цейтлин.* Композиционные наброски на тему «Хоккей». Кар.

случайных позах, положениях и ситуациях.

Первый этап — наброски с отдельных людей. Прежде всего надо самому выбрать и установить место, где без помех можно наблюдать за движениями людей и за образованием групп. Для этой цели пригоден любой оживленный перекресток улиц, бульвар, спортивный зал или каток — лишь бы был соответствующий живой движущийся материал для наблюдения и необходимые внешние условия.

Наметив место, надо сразу же заняться набросками с отдельных людей с целью настолько овладеть изображением движущегося человека, чтобы потом это не задерживало исполнения композиционных набросков с групп.

На втором этапе работа усложняется. От набросков с одной движущейся фигуры следует перейти к композиционным наброскам сначала с ограниченным количеством находящихся в покое или сравнительно медленно движущихся в группе людей (две-три фигуры), затем постепенно — с людей в более быстром движении.

Но спешить на этом этапе не следует, надо добиться хороших результатов.

Третий, последний, этап начинается опытами исполнения композиционных набросков групп с большим количеством участвующих в общем движении людей.

Овладение композиционными набросками может быть итогом только самостоятельных регулярных упражнений. Оно позволит повсюду искать и находить «счастливую» случайность в расположении людей в группах и закреплять найденное в набросках.

И пусть эти наброски будут даже незаконченны и пока несовершенны — они напомнят об увиденном, а в этом их главное назначение. И это уже много, особенно для учащихся-выпускников в период подготовки к завершающей дипломной работе.

# Часть третья

## О РАБОТЕ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ

### ОРГАНИЗАЦИЯ ЗАНЯТИЙ НАБРОСКАМИ И ЗАРИСОВКАМИ

Работа преподавателя во время занятий краткосрочными рисунками во многом отлична от работы над длительными учебными заданиями.

Во время занятий набросками, особенно быстрыми с подвижной живой модели, возникает сложная для преподавателя рабочая обстановка. В начале обучения, когда на каждую зарисовку или набросок предоставляется больше времени (десять-двадцать минут), преподаватель еще имеет некоторую возможность следить за работой учащихся, давать им краткие указания, а иногда и лично показывать, следя одновременно за временем. В дальнейшем, когда несколько раз в течение занятия (иногда через две-пять минут) приходится изменять позу модели и одновременно руководить группой в пятнадцать-семнадцать человек, для преподавателя создаются весьма трудные условия.

Нелегко руководить и занятиями внеклассными, когда учащиеся размещаются для работы на некотором расстоянии друг от друга, как это бывает часто во время выезда группы за город или на производство. Поэтому требуется тщательная продуманность каждого занятия и хорошая к нему подготовка, что освободит преподавателя от излишнего напряжения.

Занятия учебными набросками от случая к случаю, как это бывает, когда не явилась модель или не приготовлена натюрмортная постановка и в поисках выхода из создавшего положения учащимся предлагается делать наброски друг с друга или со случайной модели, не могут дать положительных результатов. Они действуют отрицательно на учащихся, снижают интерес к занятиям набросками и зарисовками. Ответственность за это ложится на преподавателя. Поэтому мы считаем полезным уделить место некоторым вопросам планирования, организации и подготовки занятий.

Первый этап подготовки — составление примерной наметки годового рабочего плана по краткосрочным рисункам — проводится до начала учебных занятий. Необходимо, учитывая подсобное назначение краткосрочных рисунков, увязать занятия ими с последовательностью и содержанием длительных учебных занятий по рисунку в данном учебном году и с программами по другим специальным

предметам: живописи, композиции, перспективе, пластической анатомии.

После согласования с учебной частью по этой наметке преподаватель составляет более подробный рабочий план занятий краткосрочными рисунками для каждой своей группы с примерным распределением количества учебных часов на каждый семестр, с учетом года обучения и специализации. В плане кратко формулируется содержание и задача каждого занятия, на каком натурном материале исполняется, и устанавливается примерная дозировка учебного времени на каждое упражнение (в минутах).

Последний этап подготовки проводится за несколько дней перед первым занятием группы краткосрочными рисунками.

В него входит следующее:

1. Составление краткого конспекта вступительной беседы с учащимися в начале учебного года.

Для учащихся первого года обучения содержание первой беседы обязательно должно включать разъяснение подсобной роли и назначения краткосрочных рисунков в процессе обучения рисунку. Особенно следует подчеркнуть важное значение набросков и зарисовок в творческой работе художника.

Для групп последующих лет обучения в беседе освещаются задачи краткосрочных рисунков лишь на один учебный год (два семестра).

2. Отбор из натюрмортного фонда предметов или других объектов для ближайшей по времени учебной постановки, выбор живой модели (животное или человек), с учетом способа исполнения задания и его содержания. Следует всегда иметь в виду, что тщательно продуманная, содержательная постановка, удачный натюрморт или модель, ее одежда, фон, интерьер, освещение — все это способствует активной и успешной работе учащихся над заданием*.

3. Составление краткого конспекта пояснения, предваряющего каждое занятие.

4. Примерная наметка размещения учащихся в классе с учетом содержания занятия и характера постановки (размер ее, освещение, модель в покое или в движении и т. п.), количества удачных (и удобных) точек зрения на натуру и расстояния от натуры.

* Подготовка к групповым внеклассным занятиям проводится за два дня до каждого занятия.

С начала занятия в классе должна быть как можно скорее создана спокойная, настраивающая на работу обстановка. Нельзя допускать, чтобы учащиеся занимали места по жребию или существующей кое-где практике: «кто первый захватит место», что всегда ведет только к потере учебного времени.

## ТРЕБОВАНИЯ И ОЦЕНКИ

Педагогическая оценка работы учащихся — это важный стимул при обучении. Поскольку преподаватель наблюдает весь процесс работы над заданием, оценка длительных учебных рисунков представляется нам сравнительно более очевидным делом, чем оценка работы учащихся по краткосрочным учебным рисункам.

На занятиях, когда наброски с натуры быстро следуют один за другим, а в коротких перерывах между ними преподаватель должен налаживать новую постановку, возможность наблюдения за работой каждого учащегося значительно сокращается. Естественно, что в этих условиях многое в работе учащихся выпадает из поля зрения преподавателя. Чаще всего он видит начало и конечный результат и только по нему вынужден оценивать работы.

Оценка работы учащихся по краткосрочным рисункам, как и всякая педагогическая оценка, — дело тонкое и ответственное*. Чтобы принести пользу, она должна быть убедительно обоснованной, словесно мотивированной и исходить прежде всего из ответа на вопрос: «Правильно ли решил учащийся поставленную задачу?»

Разумеется, нельзя предъявлять учащимся одинаковые требования к качеству исполнения набросков на разных стадиях обучения. Что хорошо на первом курсе — на последнем году обучения может быть недостаточно удовлетворительным. Поэтому ответ на следующий затем вопрос: «Соответствует ли решение задания требованиям, которые можно и должно предъявлять учащимся на данной стадии обучения?» — должен уточнить оценку.

Для суждения о работе учащихся нужна система повышающихся требований,

* Оценку не следует смешивать с отметкой. Устная объективная оценка работы больше дает учащимся, чем отметка, которая, по существу, является только глухим цифровым отражением оценки.

которая позволяет объективно подходить к оценке их работы.

Какие же требования должно и можно предъявлять и когда именно?

1) Первое, постоянное и неуклонное требование — это качество компоновки каждого наброска и зарисовки. Вначале это требование касается только распределения графического материала в формате рабочей плоскости и правильной масштабности изображения к ней. Постепенно это требование усложняется необходимостью учитывать в компоновке содержание наброска: состояние живой натуры, покой или движение.

Компоновке будущего рисунка следует придать особое значение. Педагогический смысл этого требования заключается в том, что оно заставляет учащегося сразу же осмысливать свое восприятие натуры и анализировать его, а это всегда связано со способностью цельно видеть. Повторяющееся в каждом наброске быстрое обдумывание компоновки — это многократные упражнения для развития цельного ви́дения. К концу обучения, когда учащимся придется овладевать набросками групп с большим числом одновременно движущихся человеческих фигур и когда задача компоновки заменяется поиском удачного композиционного размещения группы людей в условном пространстве рабочего листа, — непременно скажутся результаты этого требования.

2) Требование точности пропорций главных частей натуры. Сопоставление размеров, объемов и расстояний, нахождение между ними пропорциональных отношений «на глаз» будет сопровождать будущего художника в течение всей его творческой жизни. Именно поэтому учащийся должен научиться пользоваться своими глазами, по замечанию И. М. Сеченова, «как циркулем и линейкой», то есть с большой точностью, и притом так, чтобы в процессе наблюдения размерные отношения воспринимались сразу, почти автоматически.

В этом смысле частые повторные занятия набросками с натуры и по памяти являются лучшим способом тренировки на быстрое («на глаз») определение пропорций.

Через некоторое время, когда учащиеся получили некоторый опыт в исполнении основных типов набросков (с натуры и по памяти) и освоили метод обобщения, можно постепенно предъявлять к исполнению набросков более высокие требования и положительно оценивать такие качества, как:

3) лаконичность, сдержанность — ясность графического языка;

4) легкость и уверенность графического выполнения;

5) содержательность, выразительность и живость изображения;

6) умелое применение и использование свойств и особенностей разных графических материалов.

При большой занятости преподавателя во время урока, при значительном количестве коротких набросков, исполняемых в течение только одного занятия, возможность исчерпывающей оценки работы каждого учащегося практически исключается.

Поэтому целесообразно к концу семестра выделять последние два часа для проведения просмотра краткосрочных рисунков и беседы об успеваемости каждого учащегося.

Имея перед собой весь материал по краткосрочным рисункам каждого учащегося (включая домашние и самостоятельные работы), расположенный примерно в хронологической последовательности*, преподаватель в устной форме анализирует и оценивает его, отмечая успехи и ошибки, давая указания на будущее. На возникающие по ходу беседы вопросы даются краткие пояснения.

Такой способ оценки полезен тем, что учащиеся получают возможность видеть и учитывать свои и чужие ошибки, а главное — поднимает интерес учащихся к краткосрочным рисункам.

Систематические просмотры позволяют преподавателю оценить работу группы в целом, понять свои возможные промахи и методические ошибки, чтобы вовремя наметить путь к их исправлению. Просмотры дают возможность преподавателю правильно и объективно подойти к оценке работы каждого за прошедший семестр и поставить две отметки: одну — за работу, проведенную в классе, и выполнение домашних заданий по краткосрочным рисункам; другую — поощрительную отметку, за качество и инициативу в самостоятельных занятиях набросками и зарисовками.

---

* На каждом наброске должна быть дата исполнения и подпись учащегося.

Безусловно, наиболее трудный и для учащихся и для преподавателя этап обучения наброску — самый начальный.

Как правило, вначале у некоторых учащихся, даже хорошо справляющихся с длительными учебными заданиями, наброски с натуры не удаются. Не понимая задачи наброска, они считают, что в короткий срок надо изобразить натуру так же, как в длительном рисунке. Испытывая понятное волнение перед необходимостью в десять-пятнадцать минут передать все, что он видит, учащийся спешит как можно скорее зарисовать побольше деталей и подробностей натуры, случайно попадающих в поле его зрения. Но, работая таким образом, он не в состоянии охватить их и собрать в одно целое. В итоге самой напряженной работы в лучшем случае на листе получается перечисление разрозненных деталей.

Свои первые неудачи учащийся объясняет наивно и просто: «У меня наброски вообще не выходят...» — и успокаивается на этом, твердо убежденный, что у него все и всегда должно выходить сразу, само собой! К этому обычно добавляется оправдывающее соображение: «Это раньше художникам наброски были нужны. А теперь — что угодно можно заснять на фото»*.

Первые неудачи расхолаживают некоторых учащихся, ослабляют интерес к занятиям набросками. Лишь настойчивое требование преподавателя заставляет их выполнять классные задания, но делается это формально, без огонька, а домашние задания, если и выполняются, то только под нажимом со стороны преподавателя. Что касается самостоятельных занятий набросками, то некоторые учащиеся подчас совершенно прекращают их.

Перед преподавателем возникает трудная задача: помочь учащимся в работе над набросками, сдвинуть ее с мертвой точки, добиться положительных результатов.

В чем же причины первых неудач, которые расхолаживают учащихся и мешают им овладевать набросками?

Сначала об индивидуальных причинах.

Прежде всего — это самолюбивое нежелание попасть в число отстающих и своего рода стеснительность, а часто и робость, связанная с неуверенностью в своих силах, отсутствие решительности. Для таких учащихся наброски становятся самым тяжелым испытанием.

Некоторым учащимся, эмоциональным, не умеющим владеть собой и поэтому особенно нетерпеливым, мешает отсутствие выдержки, настойчивости и упорства. Период неудач у них может затянуться на довольно длительный срок — на целый семестр и даже больше.

Медлительных учащихся больше всего тормозит требуемая при анализе восприятия быстрота мышления и категорическая необходимость, выполняя задание, укладываться в жесткий короткий срок. Для них приходится специально организовывать несколько дополнительных занятий, сначала зарисовками, постепенно сокращая время на их исполнение, чтобы перейти затем к более коротким наброскам с натуры.

Среди учащихся встречаются и такие, которые подражают только внешней стороне набросков, исполненных большими мастерами, не осознавая, что их лаконичность, легкость и быстрота исполнения родились в результате внимательного и продолжительного изучения жизни, большого упорного труда и каждодневной практики. Хотя наброски этих учеников сделаны быстро и решительно, «размашистыми» штрихами или «красивыми» линиями, при внимательном рассматривании они оказываются пустыми, лишенными содержания и поэтому ничего не выражающими.

Можно указать и еще на одно обстоятельство, мешающее быстрому овладению набросками с натуры, которое часто не учитывается. Это индивидуальные дефекты зрения — дальнозоркость и близорукость.

Дальнозоркость позволяет видеть много мельчайших деталей натуры, что сильно затрудняет сознательное обобщение увиденного. Дальнозоркий хорошо видит контур натуры, но буквально тонет и теряется в обилии мелких деталей, которые воспринимает его зрение. В силу этого анализ зрительного восприятия и обобщение его для дальнозорких подчас представляет особую трудность. Поэтому их следует размещать подальше от натуры, что облегчит им освоение метода обобщения.

В условиях, содействующих работе, оказываются близорукие учащиеся, кото-

* По вопросу о фотографии — дальше.

рые без коррегирующих зрение очков воспринимают натуру мягко, без подробностей, то есть в какой-то мере уже обобщенно. Но наблюдение и изучение натуры для них затруднено. Чтобы анализ формы натуры и ее обобщение происходили у этих учащихся вполне сознательно, их надо размещать ближе к натуре, где им помогает лучшая видимость, большая четкость восприятия.

Предугадать все индивидуальные различия характеров учащихся, конечно, нельзя. Поэтому преподавателю приходится наблюдать и изучать учащихся во время работы, чтобы своевременно помочь им.

Кроме индивидуальных причин, зависящих от особенностей характера, мешающих и задерживающих овладение набросками, могут быть и другие, общие причины.

Прежде всего необходимо учитывать, что часть учащихся первого курса в набросках с натуры продолжает пользоваться привычным до поступления в учебное заведение способом бездумного копирования натуры, то есть рисует без прицелки, не подумавши.

Такой метод «срисовывания» не применим, так как он противоречит самой сущности наброска.

Почти для всех учащихся в начале обучения быстрым набросками с натуры нарушается привычная спокойная и неторопливая работа по этапам над длительным учебным рисунком (компоновка, постановка и т. д.). В быстром наброске, когда одновременно происходит восприятие, наблюдение, анализ увиденного и само исполнение, все этапы уплотняются в одном, очень коротком отрезке времени. В таких условиях для успешной работы необходимы концентрированное внимание, большая собранность, острота наблюдения и умение быстро анализировать свое восприятие натуры.

К этому добавляется еще и необходимость умело пользоваться графическими средствами, знание свойств графических материалов. Слишком твердый или слишком мягкий карандаш, чрезмерная шероховатость или гладкость бумаги и т. п. могут оказаться причиной неудач.

Очевидно, на первых порах ожидать особо положительных результатов не приходится. Если в работе над штудировочным рисунком энергия учащегося расходуется постепенно, в течение длительного времени, то при исполнении наброска она расходуется быстро, как электрический разряд. Через некоторое время, после получения достаточных знаний и приобретения навыков и опыта, волнение, сопровождающее работу над набросками, несколько спадает, и разряд энергии происходит замедленнее. Учащийся привыкает работать спокойно.

Вначале следует предоставлять на каждый набросок несколько больше времени, тогда учащиеся могут спокойно работать, а преподаватель имеет возможность одновременно руководить как всей группой, так и отдельными учащимися.

Время на исполнение набросков преподавателю следует рассчитывать предварительно, перед занятием оговаривать и твердо его придерживаться, чтобы учащиеся привыкли соизмерять темп своей работы и укладываться в заданный срок.

Очень важно, чтобы перед каждым наброском (даже самым коротким) преподаватель разъяснял учащимся содержание задачи, указывал способ ее решения, а также специальные требования, предъявляемые к нему. Простота и ясность такого короткого пояснения ограничивает задачу и, сосредоточивая внимание учащихся на ее решении, подсказывает, как смотреть на натуру, что следует от нее взять как существенно нужное и что можно опустить как случайное или мешающее правильному решению. При этом становится более понятным и самый характер графического исполнения будущего наброска.

Можно было бы указать и на другие причины, создающие трудности на первых порах овладения набросками. Но самая основная причина отставания некоторой части учащихся заключается в непонимании (или недопонимании) ими сущности наброска как неполного обобщенного реалистического изображения действительности.

Слово «обобщение» учащиеся слышат довольно часто, но не всегда им понятен его подлинный смысл и значение, непонятно и то, как это «обобщение» практически осуществляется. Нередко учащийся при исполнении наброска с натуры старается максимально освободить изображение от деталей и подробностей, наивно полагая, что только неполнота изображенного характеризует набросок. Упрощая задачу, он тем самым обедняет набросок, лишает его смысла и содержания.

К сожалению, не всегда наброскам придается должное учебно-воспитательное значение, и это начинает быстро сказываться в пренебрежительном отношении учащихся к ним как к учебным рисункам второго сорта, как к излишней нагрузке, которая только отнимает время.

Изменить отношение к наброскам и зарисовкам, поднять в глазах учащихся их значение и раскрыть богатство возможностей, которое может дать совершенное владение набросками при изучении объектов предметного мира,— эта задача стоит перед преподавателем рисунка первое время особенно остро. Преподавателю надо чаще подчеркивать, хотя и подсобную, но вместе с тем важную роль учебных набросков в обучении рисунку и в формировании творческого начала в сознании учащихся. Изображая что-либо в наброске, художник незаметно для себя вкладывает частицу чувства и волнения, которое передается зрителю. Никакая моментальная фотография не заменит живых впечатлений и наблюдений, стимулирующих активность творческой мысли. Фото не может передать и того эстетического чувства, которое вызывает у художника горячее желание зафиксировать увиденное на бумаге.

Фотография — это лишь механическое копирование действительности, ибо фотоаппарат снимает все, что находится перед объективом. Он не способен анализировать объект съемки и «обобщать», то есть выделять из сложной действительности то, что нужно художнику для отображения в пластической форме. Фотография — это репродукция (копия) натуры. Разумеется, фотография (так же как и кино) может быть настоящим искусством, связанным с фототехникой, технологией, с умением выбирать объект и компоновать кадр и т. д., но искусства изображать — искусства образного пластического отображения действительности — не заменяет.

Необходимо как можно скорее убедить учащихся, что добиться настоящего мастерства художнику-реалисту невозможно без умения остро наблюдать и быстро фиксировать результаты наблюдения. В этом деле нельзя рассчитывать на талант и без каждодневной практики невозможно достигнуть положительного результата.

Учащимся надо набраться терпения и, взяв себя в руки, упорно и настойчиво овладевать в первую очередь основным — научиться «цельно видеть» и быстро анализировать, обобщать свои наблюдения. Что же касается техники исполнения набросков и зарисовок, без свободного владения которой невозможно выражать свои наблюдения, мысли и чувства, то это дело наживное, дело в практике, в частых систематических упражнениях.

Но и преподавателю необходимо вооружиться терпением и выдержкой, чтобы преодолеть сложности и затруднения, возникающие в его работе. Следует прямо сказать: преподавателю требуется большое умение, настойчивость и время, чтобы увидеть по-настоящему положительные результаты работы учащихся.

## О САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ НАБРОСКАХ И ЗАРИСОВКАХ

Если на первых порах преподавателю приходится преодолевать инерцию самоуспокоенности и даже некоторое сопротивление учащихся, вызванное обычными в начале обучения наброскам неудачами, то, когда учащиеся начинают показывать удовлетворительные результаты, возникает новая задача: поддержать появившийся интерес к наброскам. С этой целью при всяком случае следует разъяснять необходимость овладения наброском для повседневной работы художника. При этом следует ссылаться на конкретные примеры и высказывания больших мастеров, художников-реалистов (русских, советских и зарубежных), в творческой деятельности которых систематическое, пристальное, вдумчивое наблюдение и изучение окружающей жизни, умение в любых условиях делать наброски и зарисовки имели и имеют важное значение.

Первое время не следует особо останавливаться на технике выполнения набросков, на вопросах технического мастерства. Преждевременное внимание к технике может помешать освоению главного в работе над набросками — быстрому анализу формы и обобщению своего восприятия.

Относительно небольшое количество учебных часов, отводимых на краткосрочные рисунки, недостаточно для закрепления знаний и развития навыков, полученных на классных занятиях. Поэтому огромное значение получают самостоятельные занятия учащихся краткосрочными рисунками.

Некоторые учащиеся начинают делать наброски и зарисовки с натуры чуть ли не с самого начала обучения рисунку. Эти первые попытки носят случайный характер, исполняются учащимися эмоционально, только на основе чувственного восприятия натуры. В какой-то мере они являются подражанием виденным чужим наброскам. Но эти первые самостоятельные наброски являются очень ценным проявлением инициативы учащихся, и преподаватель должен всячески поддерживать ее. Поэтому, не подчеркивая некоторое время недостатки этих набросков, нередко очевидные и самим учащимся, преподаватель должен отмечать отдельные положительные моменты — остро подмеченные особенности натуры, правильность пропорций, удачная компоновка и т. д. Надо помнить, что начинающему нужен успех — он возбуждает и укрепляет желание работать дальше, искать и добиваться лучшего.

К середине второго года обучения, когда учащиеся, освоив в какой-то мере метод анализа и обобщения, начали в классе выполнять наброски с натуры и по памяти, преподавателю надо настойчиво развивать перед учащимися мысль, что по-настоящему овладеть мастерством — это значит прежде всего научиться остро наблюдать и воспринимать действительность как художник. А для этого надо больше видеть, постоянно вглядываться в окружающее, набираться впечатлений, искать новое, пытаться фиксировать увиденное в набросках с натуры и по памяти.

Надо иметь в виду, что большое значение имеет регулярность самостоятельных упражнений в наблюдении и набросках. «Pas un jour sans une ligne!» («ни одного дня без линии»)*, — как говорил известный французский художник Гаварни.

Когда учащиеся осознают, что самостоятельные наброски — это не что иное, как самовоспитание художника, занятия набросками постепенно становятся для них необходимым делом, вызываемым внутренней потребностью. Тогда задача преподавателя сведется лишь к одному: убедить учащихся, следуя опыту художников-мастеров, не выходить из дому без заточенного карандаша и карманного альбомчика.

* В смысле: не пропускать ни одного дня, чтобы не рисовать.—*А. Б.*

Следует чаще показывать учащимся отдельные листы записных книжек, дорожных альбомов, дневников художников Н. Купреянова, Э. Делакруа и других, а также монографии, где воспроизведены многие наброски и зарисовки, раскрывающие творческие методы художников.

Нередко преподавателю приходится подкреплять свои пояснения набросками на полях рабочего листа ученика. Набросок, сделанный умелой рукой преподавателя, часто может дать учащемуся больше, чем самые пространные пояснения, и, что очень важно, — поддерживает авторитет преподавателя в глазах учащихся. Еще больше он укрепляется, если учащиеся знают и видят, что преподаватель сам систематически занимается набросками, что у него в кармане также всегда лежит записная книжка, заполненная набросками*. Тогда все высказывания преподавателя о необходимости регулярных самостоятельных занятий набросками и зарисовками воспринимаются особенно внимательно, с полным доверием, и убеждают учащихся.

Учащихся третьего и четвертого курсов уже редко приходится уговаривать самостоятельно работать над набросками. Теперь, наоборот, надо следить, чтобы чрезмерная увлеченность некоторых учащихся набросками не вызвала их отставания в других специальных предметах или пренебрежения к длительному штудировочному рисунку (бывает и так), роль которого в процессе обучения рисунку всегда остается основной, ведущей, а краткосрочных рисунков, хотя и очень важной, но все же — вспомогательной. Перегиб в ту или иную сторону не будет на пользу учащимся.

В этом смысле необходимо соблюдение логического равновесия, а это — дело педагогического такта.

Нельзя не указать здесь еще на одну весьма существенную сторону работы преподавателя, которая начинается с первого дня занятий и продолжается в течение всего курса обучения.

Если можно обучать всем способам работы над набросками, то учить способности «чувствовать» (в широком смысле этого слова) — нельзя.

* В связи с этим следует указать на необходимость организации в стенах учебного заведения регулярных занятий набросками для преподавателей рисунка.

Чувство эстетическое, ощущение пластики формы и ритма, пропорциональности и закономерности нового, современного, наконец, чувство патриотизма и любви к Родине — все это нужно и можно воспитывать постепенно, шаг за шагом, в беседах в классе и на контрольных просмотрах, во время экскурсий в музей и на выставки, групповых выездов на природу — при каждом возникающем поводе. Со временем эта повседневная, подчас незаметная работа преподавателя даст плоды и найдет отражение в самостоятельных набросках и зарисовках учащихся, где не только будет изображено осознанное увиденное, но и выражено чувство и отношение автора к воспринятому.

При обучении наброскам и зарисовкам работа художника-преподавателя очень сложна и ответственна. Но она интересна и нужна и для самого художника-преподавателя, для его творческого и педагогического роста. «Педагогическая деятельность для художника драгоценна тем, что она все время ставит все новые и новые вопросы, которые часто самому не пришли бы в голову, и эти вопросы бывает нужно, необходимо решать... с предельной ясностью»*.

Роль краткосрочных рисунков в решении задачи воспитания мировоззрения будущих советских художников значительна и, возможно, что еще не оценена нами в полной мере.

Самостоятельные наброски с натуры — это непосредственное общение учащихся с жизнью наших людей, общение, которое служит неисчерпаемым источником поисков, находок и замыслов, это подлинная основа творческой жизни будущего художника-реалиста.

Будучи результатом пристального наблюдения и внимательного изучения советской действительности, краткосрочные рисунки обогащают запас впечатлений, расширяют жизненный и творческий кругозор учащихся, учат их объективно оценивать новые явления нашей жизни, в том числе и социальные.

Наброски и зарисовки животного мира и растений, наброски и зарисовки пейзажа сельского, городского, индустриального, зарисовки архитектурных исторических памятников и национальных орнаментов вызывают у учащихся чувство любви к родной природе, знакомят с жизнью, трудом, бытом и искусством нашей многонациональной Родины, с советским человеком, строящим коммунистическое будущее, воспитывают уважение и любовь к нему, гордость и чувство патриотизма.

Поэтому можно уверенно утверждать, что наброски и зарисовки помогают одновременно решать сложную и важную задачу идейно-политического воспитания учащихся, будущих советских художников-реалистов.

---

* П. Я. Павлинов, Для тех, кто рисует. Советы художника, стр. 29.

## ОБЗОР ГРАФИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛОВ И ТЕХНИКА РАБОТЫ ИМИ

Удобным и универсальным графическим материалом для исполнения набросков служит обыкновенный графитный карандаш. Остро заточенный, он находится в кармане и всегда готов к действию.

Графит — темно-серое непрозрачное вещество, кристаллический углерод минерального происхождения, жирный на ощупь, со слабым металлическим блеском. Из графитного порошка, смешанного со специальным сортом глины, путем обжига изготавливается так называемый «стержень», который может быть различной степени твердости, в зависимости от количества входящей в его состав специальной глины.

Чем больше глины — тем тверже получается графитный стержень. Ввиду хрупкости стержня и, чтобы удобно было его держать в руке, он заделывается в шестигранную (или круглую) оправу из мягкой породы дерева, превращающую ломкий стержень в прочный инструмент — в графитный карандаш.

Графитные карандаши выпускаются различного качества и разной твердости в зависимости от назначения. Кроме названия они маркируются («школьный» — № 1, 2, 3) и буквами «М» и «Т», что означает соответственно степень мягкости и твердости. Карандаши «Конструктор» имеют маркировку от «М» до «5М», и от «Т» до «5Т», по возрастающей степени мягкости и твердости*.

Твердые карандаши «Т» — «5Т» предназначаются преимущественно для чертежной работы. Мягкими карандашами «2М» — «4М» пользуются для рисования, в частности для исполнения быстрых набросков.

Графитный карандаш оставляет на поверхности бумаги серовато-черный след с тускло-свинцовым блеском. При нажиме след делается интенсивнее, темнее; при легком (без нажима) касании карандаш оставляет серый, едва заметный след, легко стираемый резинкой.

В некоторых специальных зарисовках иногда пользуются карандашом «Т», «ТМ» или № 3; для быстрых учебных набросков следует употреблять только мягкие «2М» — «3М». Более мягкие — «4М», «5М» — для небольших набросков не рекомендуются; их жирный след легко смазывается; к тому же они имеют толстый стержень, в работе быстро теряют остроту заточки и часто ломаются.

* На импортных карандашах «М» и «Т», то есть «мягкий» и «твердый» соответствуют «В» и «Н».

Штрих графитного карандаша хорошо ложится на гладкой и слегка шероховатой бумаге, но он непригоден для работы на бумаге с крупнозернистой фактурой (типа «ватман»).

Следует особо остановиться на большой группе материалов, красящей основой которых служит уголь:

1. Обыкновенные черные угольки, изготовленные из сучков или кусочков дерева разной твердости (береза, бузина и др.), путем обжигания их особым способом, без доступа воздуха. Обожженные угольки — очень хрупкий материал, при нажиме часто ломаются, работать ими надо осторожно, очень легко касаясь поверхности бумаги.

Для работы конец уголька затачивается не на острие, как карандаш, а плоской лопаточкой. Поэтому тонкую линию или штрих приходится вести уголком лопаточки.

Достоинством угля как материала является его приятная матовость и бархатистость фактуры. Однако, пользуясь углем, нельзя достигнуть глубины и интенсивности черного цвета — рисунок получается несколько сероватый.

Уголь плохо удерживается на бумаге (даже на шероховатой). Он легко смахивается тряпочкой и без остатка стирается резинкой. Это свойство угля в некоторых случаях оказывается положительным. Так, в штудировочном учебном рисунке, он позволяет долго работать, постепенно вносить в рисунок исправления и уточнения.

Недостаточно прочная связь угля с бумагой может быть использована только в относительно больших по размеру (0,25 листа) зарисовках и набросках, не связанных со временем, имеющимся для исполнения (по памяти и по представлению). Но в работе над набросками-эскизами композиции (по воображению) этот недостаток, наоборот, представляет большое удобство. Здесь уголь упрощает самый процесс работы тем, что допускает на той же бумаге легко вносить изменения, пробовать и искать другие варианты композиционного решения.

Что касается остальных типов набросков, то использование угля ограничивается небольшим форматом бумаги, обычно применяемым для быстрых учебных набросков, а также неудобством работы им в походных условиях. Чтобы сохранить наброски углем, их надо немедленно по окончании работы закреплять фиксативом*, что в условиях внеклассной работы не всегда возможно и сопряжено с потерей времени.

2. Угольные карандаши, то есть карандаши, стержень которых изготовлен из мелкой угольной крошки, спрессованной со связывающим веществом (так называемая «Часовьярская» глина), весьма отличаются по своим свойствам от простых угольков.

Угольные карандаши типа «Ретушь» и «Уголь» выпускаются № 1, 2, 3 по убывающей степени мягкости. Они обладают стержнями значительно большей прочности, чем простые угольки, и более широким тональным диапазоном, от густого бархатисто черного до легчайшего серого**.

Угольный карандаш (стержень в деревянной оправе) сохраняет достоинства угля, то есть бархатистость и матовость фактуры и стирается резинкой (если работать им без нажимов). Главное его качество — это удобство пользования.

Мягким угольным карандашом рекомендуется работать только на чуть шероховатой или мелкозернистой бумаге. Следы, оставляемые легкими касаниями угольного карандаша, ложатся на выпуклые части неровностей бумаги, оставляя при этом нетронутыми углубленные части поверхности. Тональное пятно, которое накладывается угольным карандашом по такой бумаге, обладает как бы прозрачностью, что создает ощущение пространства.

В учебных набросках и зарисовках разных типов угольный карандаш применяется весьма часто, особенно № 1. Рисунки, сделанные угольным карандашом, для лучшей сохранности нуждаются в последующем закреплении фиксативом.

3. Прессованный уголь — особый вид графического материала, который изготовляется путем обжига смеси мелко размолотого древесного угля и специальной глины при температуре до 500° без доступа воздуха. След прессованного угля имеет

---

* Фиксатив (от фран. fixer — закреплять) — жидкость для закрепления связи «сухого» графического материала с бумагой (см. в конце раздела, стр. 165).

** Эти карандаши иногда называют «итальянскими», хотя они по технологии их изготовления и по своим художественно-пластическим свойствам отличаются от настоящих итальянских.

широкий тональный диапазон, от густого черного до легкого, светло-серого.

Палочка прессованного угля затачивается на острие, так что им можно наносить самые разнообразные штрихи и линии. Но для особо тонкой работы он непригоден.

Палочки прессованного угля толще и поэтому прочнее стержней угольных карандашей, но все же сравнительно хрупки; а главное, они коротки, чтобы ими можно было пользоваться без специального рейсфедера (держателя) или удлинителя. Особенно нужен рейсфедер, когда палочка прессованного угля сработалась и укоротилась больше, чем на половину длины, когда затруднительно не только управлять движением угля по бумаге, но и просто удерживать его пальцами *(рис. 216, второй ряд слева)*.

Посредством линий или штрихов, нанесенных прессованным углем, можно создать на бумаге тональное пятно нужной силы и размера. Прессованный уголь допускает также легкую обработку поверхности бумаги мягкой растушевкой, но при этом несколько меняет свой оттенок с холодного на теплый.

Прессованный уголь лучше держится на бумаге, чем простой уголь, но все же нуждается в последующем закреплении фиксативом.

4. Так называемый «соус» также относится к группе угольных материалов. Он изготовляется из газовой сажи с добавлением к ней специальной глины (каолин) в качестве связующего вещества. След, оставляемый соусом, отличается красивой бархатистостью глубокого черного цвета.

Соус — материал мягкий, хрупкий и очень крошится. Он выпускается в виде цилиндриков, завернутых в олово, чтобы во время работы не пачкал руку.

Соусом можно работать двумя способами: «сухим» и «мокрым» по шероховатой, достаточно плотной бумаге типа «полуватман».

При сухом способе соус прямо с палочки густо натирается на небольшой отдельный кусок плотной бумаги, с которой в растертом виде растушевкой наносится на бумагу *(рис. 216, второй ряд справа)*.

Легкими касаниями конца растушевки строится общий абрис всей массы натуры. Набирая растертый соус, той же растушевкой можно постепенно создать тональное пятно, которое выражает или всю массу натуры, или только ее затененную часть, или пространство (фон) и т. д. Конец растушевки не дает резкой четкой линии или штриха. Поэтому уточнение контурной линии обычно производится в конце работы близким по фактуре мягким угольным карандашом, способным давать тонкую и выразительную линию и штрих.

Техника работы «мокрым» соусом несколько напоминает акварельную. Так же, как при «сухом» способе, соус сначала натирается на отдельном пробном листе плотной бумаги. На нем, как на палитре, мягкой беличьей или колонковой кистью разводится «сухой» соус водой до нужной силы; затем, удерживая кисть пальцами за ее нижний конец (близко к волосу), тонким концом кисти вертикально к поверхности бумаги легко наносится примерный абрис всей массы натуры или линия контура.

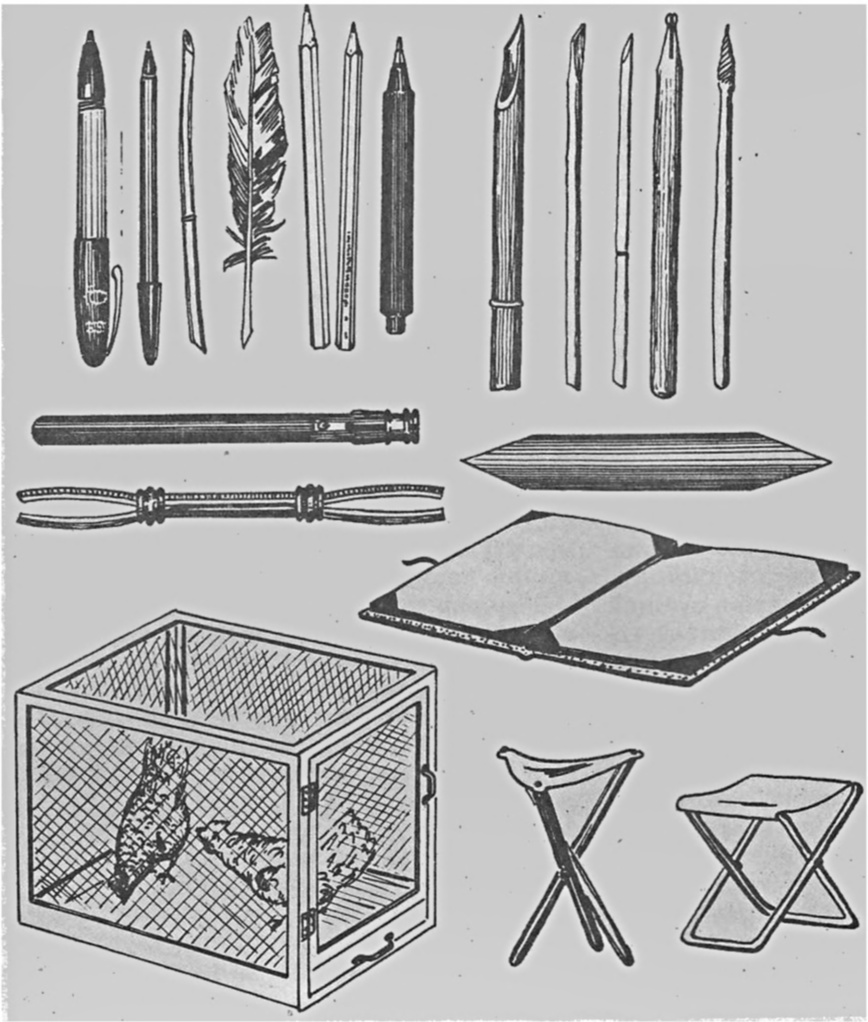
Тональное пятно создается кистью соусом, разведенным водой до нужной силы. Когда «мокрый» соус высыхает, по нему можно продолжать работу как «сухим» способом (растушевкой), так и «мокрым» (кистью). Высыхая, он прочно удерживается на бумаге, а в случае необходимости легко (почти начисто) снимается с бумаги мягкой резинкой, что представляет особую ценность, так как позволяет вести рисунок более уверенно и смело.

Техника «мокрого» соуса требует, хотя и не сложной, но все же предварительной организации работы и некоторого оборудования (растушевка, кисти, банка с водой, наколотая кнопками или наклеенная на планшет бумага и т. д.), и поэтому мало применима для быстрых набросков во внеклассных условиях.

Но для зарисовок с неподвижной натуры, не связанных с недостаточностью времени (натюрморт, пейзаж, портрет и особенно наброски-эскизы), соус как графический материал может быть использован с успехом.

Богатые возможности соуса заключаются еще и в том, что он позволяет комбинировать оба способа («сухой» и мокрый»), а также применять на том же рисунке и другие материалы (угольный карандаш, прессованный уголь и т. д.), что бывает часто нужно, особенно в набросках по представлению и по воображению. «Сухой» соус требует закрепления фиксативом.

5. Карандаши типа «Негро» также относятся к числу материалов, изготовляе-



216. Инструменты и оборудование для занятий

мых на угольной основе. В состав стержневой массы для карандашей «Негро» входит газовая сажа, а в качестве связывающего вещества — специальный сорт глины, с добавкой талька и сервижира.

Карандаши «Негро» выпускаются в деревянной круглой оправе, по убывающей степени мягкости № 1, 2, 3. Они оставляют на бумаге черный след, обладающий широким тональным диапазоном.

Работать карандашом «Негро» удобно. Он мягко скользит по бумаге, не вызывая ощущения сопротивления, но в начале работы требует легкого (почти без нажима) касания поверхности бумаги, так как начисто не стирается резинкой и не допускает исправлений в рисунке.

Поэтому карандаши «Негро» (№ 1 и 2) для набросков и зарисовок следует предлагать учащимся лишь после приобретения ими некоторого опыта работы графитными и угольными карандашами.

6) Тушь черная (нем.) также изготовляется на угольной основе. В ее состав входит тончайшим образом измельченная газовая сажа и в качестве склеивающего вещества добавляется шеллак, растертый на воде с прибавлением буры.

Тушь изготовляется твердая, так называемая «китайская» (в виде плиток или столбиков), и жидкая (в небольших флаконах). Для работы твердая тушь растирается (до требуемой силы тона) в воде, налитой в фарфоровую чашечку или на блюдце.

Техника работы такой тушью — так называемая «отмывка» — процесс длительный, чаще всего применяется при исполнении архитектурных проектов. Для быстрых набросков твердая тушь непригодна.

Жидкая черная тушь во флаконах всегда готова для работы и считается одним из лучших графических материалов. Пятно, нанесенное жидкой тушью на гладкую, проклеенную бумагу, не расплывается. Тушь хорошо впитывается в поры бумаги и очень быстро высыхает. На белом фоне бумаги края нанесенного тушью пятна читаются очень четко.

Также четко читается линейный или штриховой контур, исполненный тушью. Из всех графических материалов ни один не обладает такой силой контрастности черного на белом, как жидкая тушь, — в этом большое достоинство туши как художественного материала.

Тушь допускает применение разных технических приемов работы ею. Традиционный и самый старинный вид техники работы тушью — так называемая сырая кисть. Она выполняется мягкой тонкой колонковой или беличьей кистью с хорошим острым концом, которым проводятся линии, штрихи, создаются тональные пятна, а также производится сплошная заливка.

Другая техника работы — «сухая кисть» — заключается в том, что жидкая тушь набирается прямо из флакона жесткой щетинной кистью (№ 3—6) и, прежде чем коснуться кистью рабочего листа, проводится несколько мазков на пробном листе такой же бумаги; при этом некоторая часть туши остается на щетине кисти.

При постепенном высыхании туши мазки кистью делаются все светлее и светлее, оставляя на поверхности бумаги чуть заметный мягкий, характерный для «сухой кисти» след.

С этого момента и начинается работа этой же кистью уже на рабочем листе. Легкими касаниями сухой кисти сначала намечается общая масса натуры, и на ней той же самой техникой уточняются и собираются основные части натуры.

Размеры щетинных кистей не позволяют проводить особенно тонкую работу. Поэтому в итоге работы сухой кистью можно создать только весьма обобщенное изображение натуры.

Чтобы закончить набросок, для уточнения и акцентирования контура можно частично применить технику сырой кисти.

Ввиду того, что на работу сухой кистью затрачивается довольно много времени, техника эта более пригодна в условиях класса для исполнения крупных набросков и зарисовок с неподвижной, долго позирующей модели.

Для нанесения жидкой туши на бумагу пользуются не только кистью, но и другими приспособлениями. Наиболее распространенной является техника перо-тушь. Она, как явствует из самого названия, в качестве инструмента для нанесения тушью линий, штрихов и тональных пятен использует перья разных типов и разной твердости. Наиболее часто применяются стальные перья фабричного производства. Это так называемые «школьные» (или «канцелярские») № 11, № 86 и № 23, дающие ровную линию, и № 1114, дающие тоже ровную, но широкую линию. Мягкие и эластичные перья № 201 могут давать самую разнообразную по толщине линию.

Рука, держащая перо, которым жидкая тушь наносится на поверхность бумаги, при движении без нажима почти не ощущает сопротивления. Тушь при этом выполняет роль «смазки» между концом пера и бумагой, и поэтому перо легко скользит по бумаге, оставляя след. Рука без затруднения направляет движение пера, осуществляя акцентирование в соответствующем месте.

При работе пером большое значение имеет качество бумаги. Обычно применяется гладкая, хорошо проклеенная бумага, на которой движение пера не тормозится неровностями или шероховатой фактурой. Это позволяет искать и добиваться требуемой выразительности штриха.

Пластические качества черной жидкой туши, ее гибкость и податливость в работе особенно привлекают к ней внимание многих современных художников, мастеров графики.

Техникой перо-тушь выполнены многие рисунки и наброски Г. С. Верейского, В. Н. Горяева, А. В. Кокорина, А. М. Лаптева*, Ю. И. Пименова и других.

Кроме стальных перьев для работы тушью на бумаге могут применяться и другие приспособления: взятые из крыла гусиные или индюшиные перья, специальным образом подрезанные и зачиненные тонким острым ножом, специально зато-

---

* Исчерпывающие сведения о технике перо-тушь можно получить из книги А. Лаптева «Рисунок пером».

ченные палочки сухого тростника (или камыша), деревянные и разного типа стеклянные палочки и трубочки *(рис. 216)*.

Каждый из этих инструментов оставляет на бумаге свой характерный штрих или след, и поэтому рисунок получает свое графическое звучание, особую выразительность.

Это позволяет считать жидкую тушь хорошим графическим материалом при исполнении учебных набросков разного типа, особенно в условиях работы учащихся в классе.

Для беглых набросков вне класса удобнее заменить стальное перо обычной авторучкой с мягким пером, заряженной специальными черными чернилами, более жидкими, чем обычная тушь, которая, засыхая, засоряет перо, и, наконец, так называемой шариковой авторучкой.

Заканчивая обзор инструментов, применяемых для набросков, следует указать еще один, удобный для работы в любых условиях,— это фламастер, своеобразная авторучка, в конец которой вставляется стержень из проклеенного и поэтому твердого фетра. Этот фетр играет роль своеобразного фитиля, по которому при нажиме из находящегося в ручке фламастера баллончика на бумагу автоматически подается черная краска, очень быстро сохнущая. При движении фламастера по бумаге фетр оставляет на ней характерный черный след в виде линии или штриха.

Одна причина несколько задерживает использование жидкой туши и чернил в качестве материала на первых этапах обучения наброскам — это невозможность вносить исправления.

Тушь и чернила не стираются и не смываются с бумаги.

Исполнение набросков тушью требует от рисующего уверенности и опыта, необходимой твердости руки, которая приобретается постепенно, в результате опыта работы мягким графитным карандашом. Беглые наброски жидкой тушью с натуры и по памяти могут дать положительный результат, когда учащиеся уже научились остро наблюдать и быстро «пристреливаться» к натуре. Использование жидкой туши в качестве графического материала для набросков должно начаться несколько позже, когда учащиеся привыкают работать другим, менее «строгим» материалом, как карандаши, уголь и т. д. В «строгости» туши заключается особое, чисто воспитательное значение ее как материала, приучающего обдуманно и внимательно подходить к работе.

7. Сангина, или сангин (франц.— sanguin, от латин.— «кровь») — графический материал, часто применяемый в рисунке,— изготовляется в виде круглых или прямоугольных палочек красновато-коричневого цвета (разных оттенков) и выпускается разной твердости.

В качестве красящего пигмента в состав сангины входит порошок окиси железа, а связывающим веществом служит глина (каолин).

Короткая палочка сангины затачивается на острие и используется для работы так же, как прессованный уголь, вставленный в держатель или удлинитель. Сангина, нанесенная на бумагу, имеет матовую фактуру, дает тонкую линию и мягкий штрих, хорошо ложится на шероховатой бумаге (типа «полуватман»), поддается резинке, но начисто не стирается и размазывается, если нанесена на бумагу густо и сильным нажимом.

Для мелких набросков сангина непригодна, но для более крупных набросков и зарисовок находит применение благодаря тому, что допускает работать поверх нее другими материалами: угольным карандашом и прессованным углем.

8. Бумага. Поскольку о бумаге уже упоминалось в разделе «Графические материалы», здесь можно ограничиться кратким перечислением сортов бумаги, которой пользуются при обучении краткосрочным рисункам.

1) «Писчая» бумага (так называемая «потребительская» высшего сорта) нелинованная белая или серо-голубого оттенка, хорошо проклеенная, достаточно плотная — для небольших набросков мягкими графитными карандашами «2М» — «4М», карандашами «Негро» и техникой перо-тушь (формат 203×288 *мм*).

2) «Картографическая» бумага — белая гладкая, достаточно плотная и хорошо проклеенная, по своим качествам вполне заменяющая «писчую». Альбомы из этой бумаги (фирмы «Восход») выпускаются двух форматов: 203×288 *мм* и 144×203 *мм*. Меньший формат особенно удобен для набросков в походных условиях.

3) «Рисовальная» бумага — белая, чуть шероховатая, для набросков мягкими карандашами графитными «2М»—«4М», угольными «Ретушь» № 1, 2 и «Негро» № 1, 2, мягким прессованным углем и сангиной. Из-за слабой проклейки и непроч-

ности непригодна для работы акварелью и не позволяет пользоваться резинкой.

4) «Чертежная» бумага — белая, плотная, с гладкой поверхностью, хорошо проклеенная — для небольших набросков техникой перо-тушь и тонкая — для линейных зарисовок более твердыми графитными карандашами «Т», «ТМ».

5) «Полуватман» — белая, очень прочная, плотная бумага с шероховатой фактурой — для набросков сухим и мокрым соусом, сангиной, жидкой тушью, деревянной палочкой, мягкой колонковой или беличьей кистью («в размывку») и жесткой щетинной кистью (сухая кисть), одноцветной акварелью, а также для более длительных зарисовок графитными и угольными карандашами, прессованным углем и т. п.

6) «Оберточная» бумага — серая, с шероховатой поверхностью.

7) «Мундштучная» бумага — желтоватая, с шероховатой поверхностью.

8) «Обойная» (оборотная сторона гладких обоев) — бумага — разных светлых, холодных оттенков.

Эти сорта бумаги (№ 6, 7 и 8) предназначаются только для крупных набросков (от 0,25 до 0,5 листа) углем.

Фиксатив для закрепления набросков и зарисовок, выполненных угольками, угольными карандашами «Ретушь», прессованным углем, сухим соусом, мягкой сангиной, бывает в продаже в флаконах с бесцветной прозрачной жидкостью, которая наносится на рисунок посредством пульверизатора.

Для ровного покрытия рисунка и во избежание затеков пульверизатор следует держать сверху, подальше от лежащего на полу рисунка.

Фиксатив нетрудно приготовить — мелко растертую в порошок канифоль следует постепенно, небольшими дозами, растворять в денатурированном или в чистом спирте.

Дозировка порошка канифоли при этом определяется «на ощупь» большим и указательным пальцами. Если после полного испарения спирта между пальцами происходит слабое прилипание («отлип»), фиксатив можно считать пригодным.

Фиксатив наносится постепенно. Вторично наносить фиксатив следует тогда, когда высохший после первого раза рисунок углем еще мажется в тех местах, где уголь положен наиболее густо.

**НАБРОСКИ И ЗАРИСОВКИ. Барщ Александр. М.: Искусство. 1970 г. 168 стр.**
Настоящая книга предлагается в качестве методического пособия для преподавателей рисунка в среднем художественном учебном заведении (средние художественные школы, училища и техникумы). Она посвящается весьма существенной части единого процесса обучения реалистическому рисунку - учебным наброскам и зарисовкам.

| | |
|---|---|
| | 1 |
| **Содержание** | **164** |
| **Введение** | **2** |
| **Часть первая. ЗРИТЕЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ ХУДОЖНИКА** | **3** |
| **Наблюдательность** | **4** |
| **Цельное видение** | **4** |
| **Зрительная память** | **5** |
| **Что дает длительный учебный рисунок?** | **6** |
| **КРАТКОСРОЧНЫЕ УЧЕБНЫЕ РИСУНКИ — НАБРОСКИ И ЗАРИСОВКИ** | **7** |
| **Наброски и способы их исполнения** | **8** |
| **Зарисовки и способ их исполнения** | **20** |
| **ГРАФИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА** | **25** |
| **Линия** | **25** |
| **Штрих** | **29** |
| **Тональное пятно** | **34** |
| **Графические материалы и их применение** | **37** |
| **Часть вторая. ОБЩИЕ И ЧАСТНЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ ЗАМЕЧАНИЯ** | **42** |
| **Последовательность учебных заданий по краткосрочным рисункам** | **42** |
| **Типическое и характерное** | **43** |
| **ЗАРИСОВКИ И НАБРОСКИ С НЕПОДВИЖНОЙ («МЕРТВОЙ») НАТУРЫ** | **45** |
| **ЗАРИСОВКИ И НАБРОСКИ С РАСТЕНИЙ** | **53** |
| **ЗАРИСОВКИ И НАБРОСКИ С ЖИВОТНЫХ (АНИМАЛИСТИЧЕСКИЕ РИСУНКИ)** | **63** |
| **ЗАРИСОВКИ И НАБРОСКИ С ЧЕЛОВЕКА** | **88** |
| **ЗАРИСОВКИ И НАБРОСКИ С ЧАСТЕЙ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ФИГУРЫ** | **100** |
| **Голова** | **100** |
| **Кисть руки** | **107** |
| **Стопа ноги** | **112** |
| **Фигура человека** | **117** |
| **НАБРОСКИ С ДВИЖУЩЕЙСЯ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА** | **126** |
| **Ходьба** | **129** |
| **Бег** | **132** |
| **НАБРОСКИ СО СТАТИЧЕСКИХ (НЕПОЗИРУЮЩИХ) ГРУПП ЛЮДЕЙ** | **137** |
| **НАБРОСКИ С ГРУПП ЛЮДЕЙ, НАХОДЯЩИХСЯ В ДВИЖЕНИИ (КОМПОЗИЦИОННЫЕ)** | **143** |
| **Часть третья. О РАБОТЕ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ** | **149** |
| **Организация занятии набросками и зарисовками** | **149** |
| **Требования и оценки** | **150** |
| **Работа с учащимися** | **152** |
| **О самостоятельных набросках и зарисовках** | **154** |
| **ОБЗОР ГРАФИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛОВ И ТЕХНИКА РАБОТЫ ИМИ** | **157** |